


DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.





GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KÜNSTLER.

VON

DR. HEINRICH BRUNN.

Zweiter Band.

STUTTGART.
Verlag von Ebner & Seubert.
1859.

Druck der Bruhn'schen Officin in Braunschweig.

Vorrede.

Sechs Jahre sind seit dem Erscheinen des ersten Theiles der griechischen Künstlergeschichte verflossen, länger als drei seit der Veröffentlichung der Fortsetzung. Wie aber die damalige Verzögerung ihren Grund in meiner Rückkehr von Rom nach Deutschland hatte und in einer mit diesem Wechsel des Wohnorts verbundenen, durchaus veränderten Stellung und Thätigkeit, so muss auch die jetzige Verspätung im Abschlusse des Ganzen ihre Entschuldigung in durchaus verwandten, nur noch ungünstigeren Verhältnissen finden, indem das Glück der Rückkehr nach Rom in einen erwünschten Wirkungskreis gerade in seinem Beginne durch harte Prüfungen des Schicksals verbittert wurde.

Der Abtheilungen, die schon längere Zeit der Oeffentlichkeit übergeben sind, in dieser Vorrede noch zu gedenken, erscheint vielleicht überflüssig. Indessen hat die Kritik, die sich mit dem ersten Theile in so verschiedener Weise beschäftigt hat, dem zweiten gegenüber sich in auffallendem Maasse schweigsam verhalten, gleichsam als erwarte sie denselben von mir noch ausdrücklich in die Welt eingeführt zu sehen. Ich halte dieses Schweigen weder für eine Vernachlässigung, noch für einen Zufall. Die Geschichte der Bildhauer ist seit Winckel-

mann vielfach im Ganzen, wie im Einzelnen behandelt worden; ein gewisses Maass von Wissen über dieselbe ist dadurch seit lange Gemeingut der gebildeten Welt und erleichtert zugleich das Urtheil über jede Erweiterung desselben, in dem Maasse, dass sogar der mühsam erworbene Ertrag neuer Forschung nach kurzer Frist kaum noch als das Eigenthum des Einzelnen erscheint, sondern ohne Weiteres als ein Theil eben jenes Gemeingutes betrachtet wird. Zum Beweise dafür darf ich mich auf Overbeck's „Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde" berufen, in welcher meine Geschichte der Bildhauer von Anfang bis zu Ende in der umfassendsten Weise ausgenutzt worden ist, ohne dass es der Verfasser für nöthig erachtet, auch nur mit einem Worte zu erwähnen, dass, bis auf die Verschiedenheit individueller Ansichten im Einzelnen, in den die Künstlergeschichte betreffenden Abschnitten meine Arbeit durchaus die Grundlage der seinigen bildet; wobei es denn freilich naiv erscheint, wenn er (I, S. 9) ein anderes Erzeugniss litterarischer Tagesschriftstellerei, das wenigstens in der Benutzung der Arbeiten eines Einzelnen seiner Vorgänger nirgends so weit geht, wie er selbst, als ein „unverschämtes Machwerk" bezeichnet. — Anders als bei den Bildhauern verhält es sich mit der Stellung der Kritik gegenüber der Geschichte der Maler. Da wohl ziemlich allgemein das Vorurtheil herrschte, unsere Hülfsquellen seien für eine eingehende historische Darstellung derselben durchaus ungenügend, so ist sie überhaupt in früheren Zeiten mehr als billig vernachlässigt worden. Wenn daher meine Arbeit es unternahm, nicht nur jenes Vorurtheil als irrig nachzuweisen, sondern auch das Ganze jener historischen Entwickelung in seinen Grundzügen fertig hinzustellen, so ist es nicht zu verwundern, dass

sie im ersten Augenblicke das Urtheil des Lesers, wenn nicht ungläubig, doch unvorbereitet fand. Die Kritik verlangt, ehe sie sich zur Prüfung des Einzelnen aufgefordert fühlt, gewissermaassen die moralische Ueberzeugung von der Richtigkeit des Grundprincips in der Behandlung des Ganzen. Diese vermag freilich in vollem Maasse nur durch eine selbstständige Nachprüfung gewonnen zu werden; ein allgemeiner Gesichtspunkt jedoch, der wohl geeignet ist, ein günstiges Vorurtheil zu erwecken, darf auch an dieser Stelle hervorgehoben werden: die Methode der Forschung nämlich ist durchaus dieselbe, welche in der Geschichte der Bildhauer befolgt worden ist. Sie ist aber nicht von diesen auf die Maler übertragen, sondern sie hat sich mir bei der ersten Bearbeitung der letzteren und aus dieser selbst heraus gebildet. Wenn sie sich daher später an den Bildhauern bewährte, so ist dies gewiss das beste Zeugniss für die Richtigkeit ihrer Grundlagen; und es kann sich demnächst nur um die Richtigkeit in dem Maasse ihrer Anwendung handeln. Auch in dieser Beziehung sei es mir gestattet zu sagen, dass ich der Gefahr, die Grenzen wissenschaftlich berechtigter Hypothese zu überschreiten, mir wohl bewusst und darum bestrebt gewesen bin, sie nach Kräften zu vermeiden. Wenn dabei die einfachste Lösung schwieriger Probleme sich stets auch auf die einfachste und ungezwungenste Weise in den Organismus des Ganzen einfügte, wenn namentlich durch die Betrachtung der einzelnen Erscheinungen sich eine stete Wechselbeziehung zwischen dem Entwickelungsgange der Bildhauerei und Malerei herausstellte, so war dadurch mir selbst ein Maassstab dargeboten, an dem sich die grössere oder geringere Wahrscheinlichkeit der einzelnen Hypothese mit einiger Sicherheit prüfen liess. Mag also der

Versuch, die Geschichte der Maler systematisch und im Zusammenhange zu entwickeln, auf den ersten Blick gewagt erscheinen, so hege ich doch die Zuversicht, dass gerade eine eingehendere Kritik ihn als in den Hauptzügen nicht verfehlt anerkennen wird.

Ueber das Verhältniss der übrigen Künstlerklassen zum ursprünglichen Plane dieses Buches ist sowohl in der allgemeinen, als in den betreffenden einzelnen Einleitungen gesprochen worden. Der Sammlung und Sichtung des Materials, worin fast durchgängig die Hauptaufgabe bestand, habe ich mich allerdings mit möglichster Sorgfalt unterzogen; doch war namentlich der Wechsel des Wohnorts der Gleichmässigkeit in der Benutzung der litterarischen Hülfsmittel vielfach nachtheilig, und zu meiner eigenen Rechtfertigung habe ich daher Anführungen von Schriften, deren Einsicht mir nicht vergönnt war, durch eckige Klammern bezeichnet. Hinsichtlich der Gemmenschneider bemerke ich ausserdem, dass von Abdrücken mir nur die Stoschische Sammlung fortwährend zur Hand war, von der Cades'schen nur ein die wichtigsten Inschriftensteine enthaltender Auszug, während ich die grosse Sammlung in so umfassender Weise zu benutzen, wie ich gewünscht hätte, durch ungünstige Verhältnisse verhindert war. Die Daktyliotheken von Lippert und Tassie-Raspe sind mir leider ganz unzugänglich gewesen. So habe ich also in diesem Abschnitte schon wegen des Mangels an Hülfsmitteln manche Frage ungelöst lassen müssen.

Indessen boten sich gerade bei den Steinschneidern noch andere, weit erheblichere Schwierigkeiten dar, welche vollständig zu überwinden, keineswegs in meinen Kräften stand. Nach dem Erscheinen der Köhler'schen Schrift über diese Künstler-

klasse konnte der Wissenschaft mit einer blossen Compilation in keiner Weise gedient sein; Vorstudien aber zu einer durchgreifenden Behandlung, das gestehe ich offen, hatte ich früher nicht gemacht und sie nach manchen Seiten hin nachträglich zu unternehmen, mangelte mir sogar die Gelegenheit. Da indessen selbst die thatsächliche Erfahrung lehrte, dass von anderer Seite schwerlich so bald der Versuch zur Lösung dieser Aufgabe unternommen werden würde, so hielt ich es für meine Pflicht, mein vor genauer Kenntniss des Thatbestandes gegebenes Versprechen auch jetzt noch zu halten, so weit es das Maass meiner Kräfte gestattete. Um so mehr aber glaube ich auf diejenige Billigkeit der Beurtheilung Anspruch zu haben, welche an erster Stelle nicht fragt, wie viel noch zu thun übrig gelassen, sondern wie viel vorläufig geschehen ist. Wird durch meine Arbeit nur die Ueberzeugung begründet, dass auch auf diesem Gebiete eine über subjective Ansichten hinausgehende streng methodische Forschung möglich ist, so wird eine allgemeinere Betheiligung an derselben Verfehltes leicht verbessern und Unvollkommenes ergänzen.

Mir selbst wird es natürlich am meisten am Herzen liegen, an diesen Theil, wie überhaupt an die ganze Geschichte der Künstler auch meinerseits fortwährend die bessernde Hand anzulegen. Schon jetzt Nachträge und Berichtigungen zusammenzustellen, habe ich unterlassen, da es Zeit war, endlich einmal zu einem Abschlusse zu gelangen, der äusserlich in einer dem Leser und Benutzer gewiss erwünschten Weise durch ein dreifaches ausführliches Register gegeben ist.

Rom, am 6. April 1859.



Uebersicht des Inhalts.

Die Maler.

Erster Abschnitt.

Zweiter Abschnitt.

Dritter Abschnitt.

Vierter Abschnitt.

Fünfter Abschnitt.

Sechster Abschnitt.

Die Architekten.

Die Toreuten.

Die Münzstempelschneider.

Die Gemmenschneider.

Die Vasenmaler.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KÜNSTLER.

Zweiten Bandes erste Abtheilung.

DIE MALER.

Erster Abschnitt.

Die ältesten Maler bis zu den Perserkriegen.

Die Nachrichten über die Erfindung und erste Ausübung der Malerei unterscheiden sich wesentlich von denen über die Anfänge der Bildhauerkunst. Diese letzteren führen uns in eine durchaus mythische Zeit zurück. Denn die Geschichte der Sculptur beginnt für uns mit einer Gestalt, wie nur die Sage sie auszubilden vermochte. In der Person des Daedalos erscheint die gesammte älteste Ueberlieferung gewissermassen verkörpert, in der Weise, dass die Nachrichten von der ersten Entwickelung der Kunst nur in ihrer Uebertragung auf diese Persönlichkeit zur Kunde der Nachwelt gelangt sind. Ja, als endlich die Geschichte den Mythos zu verdrängen anfing, ward noch immer die Sage gern als der Anknüpfungspunkt auch für die reine historische Ueberlieferung benutzt. Am Anfange der Geschichte der Malerei tritt uns eine solche mythische Persönlichkeit nicht entgegen. Man scheint vielmehr den ersten bekannten Malern ohne Weiteres die Erfindung ihrer Kunst beigelegt zu haben. Denn es werden zwar verschiedene und verschiedenen Orten angehörige Erfinder angeführt; aber ihre Namen tragen fast durchgängig schon ein rein historisches Gepräge, etwa die des Eucheir und Eugrammos ausgenommen, welche offenbar bestimmten Kunstfertigkeiten ihren Ursprung verdanken. Wir stellen hier zunächst diese Nachrichten nach den Quellen zusammen, durch welche sie uns überliefert sind.

Plinius [1]) nennt die Kunde von den Anfängen der Malerei ungewiss. Er spottet über die Aegypter, welche dieselbe sechstausend Jahre, ehe sie in Griechenland geübt worden, erfunden

1) 35, 15.

haben wollten. Dann fährt er fort: „Die Griechen lassen sie theils in Sikyon, theils bei den Korinthern erfunden sein, und zwar übereinstimmend durch Umreissen des menschlichen Schattens mit Linien. Das also sei die erste Art gewesen; die zweite die mit einfachen Farben, monochromaton genannt, nachdem man die mühevollere erfunden habe; und diese wird auch jetzt noch in solcher Weise geübt. Die Linearmalerei sei eine Erfindung des Aegypters Philokles oder des Kleanthes von Korinth. Zuerst übten dieselbe Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon, zwar auch sie noch ganz ohne irgend eine Farbe, aber doch so, dass sie innerhalb (des äusseren Umrisses) auch andere Linien einstreueten; weshalb es Sitte geworden, dabei zu schreiben, wen man malte. Mit Farbe, wie man sagt, geriebenem Ziegel, malte zuerst Ekphantos von Korinth. Dass dieser von dem gleichnamigen Künstler verschieden sei, über welchen Cornelius Nepos berichtet, er habe den Damaratos, den Vater des römischen Königs Tarquinius Priscus, bei seiner Flucht vor der Verfolgung des Tyrannen Kypselos aus Korinth nach Italien begleitet, werden wir bald lehren.“ Hier deutet Plinius offenbar auf den Anfang seines eigentlichen Malerverzeichnisses, in welchem er seine Verwunderung darüber ausspricht, dass die Griechen berühmte Maler vor der 90sten Olympiade kaum kennen wollen[1]: „Ist es doch sogar zugestanden, dass das Gemälde des Malers Bularchos mit der Schlacht der Magneten von dem lydischen Könige Kandaules, dem letzten der Herakliden, der auch Myrsilos genannt wird, mit Gold aufgewogen wurde[2]. So hoch ward damals schon die Malerei geschätzt. Das muss etwa zur Zeit des Romulus geschehen sein, denn in der 18ten Olympiade starb Kandaules, oder, wie einige angeben, in demselben Jahre, wie Romulus, wenn ich nicht irre, so dass offenbar schon damals die Kunst berühmt, ja vollendet war. Ist dieses so anzunehmen, so ist zugleich klar, dass die Anfänge weit älter waren, so wie dass die, welche Monochromata malten und deren Alter nicht angegeben wird, etwas früher lebten, wie Hygiaenon, Dinias, Charmadas, und, der zuerst in der Malerei Mann und Frau unterschied und jegliche Figuren nachzuahmen

1) 35, 55. 2) Wie er schon 7, 39 in ähnlicher Weise erzählt hat.

wagte, Eumaros von Athen, so wie der welcher dessen Erfindungen ausbildete, Kimon von Kleonae; u. s. w.«

Unabhängig von diesen Nachrichten, in denen das Streben nach einer historischen und systematischen Verknüpfung deutlich zu Tage tritt, werden ferner in dem Verzeichnisse verschiedener Erfindungen bei Plinius [1]) als Erfinder der Malerei in Aegypten der Lyder Gyges, in Griechenland, und nach der Ansicht des Aristoteles, Eucheir, ein Verwandter des Daedalos, angegeben. Von der Wanderung des Eucheir und Eugrammos nach Italien ist bereits in der Geschichte der Plastik gesprochen worden [2]).

Einige andere Angaben von verwandtem Charakter finden sich bei Athenagoras [3]). Er legt die Erfindung des Schattenrisses dem Saurias von Samos bei, indem dieser den Umriss seines Pferdes in der Sonne umzogen habe; die Erfindung der Graphik (der monochromatischen Malerei bei Plinius entsprechend) dem Kraton von Sikyon, indem dieser den Schatten eines Mannes und einer Frau auf einer geweissten Tafel mit Farbe angestrichen. Ausserdem erwähnt er Kleanthes von Korinth, den wir auch bei Plinius fanden; und endlich erzählt er die Sage von der Töpfertochter, deren wir wegen der Erfindung des Reliefs bei Gelegenheit des Butades gedacht haben [4]).

Blicken wir uns nun unter diesen vereinzelten Nachrichten zuerst nach einem chronologischen Haltpunkte um, so begegnen wir keinen positiven Angaben, sondern nur einer Schlussfolgerung des Plinius. Er geht von dem Schlachtbilde des Bularchos aus, durch welches nach seiner Meinung die Blüthe der Malerei bis in die Zeit des Romulus, somit die Erfindung noch weit höher hinaufgerückt wird; und dies ist der Grund, weshalb er den Ekphantos zur Zeit des Demarat von einem noch älteren unterscheiden zu müssen glaubt. Allein es ist von Welcker [5]) durchaus wahrscheinlich gemacht worden, dass Plinius die Erzählung von dem Schlachtbilde aus den unächten Lydiaka des Xanthos geschöpft habe, und dass ihr daher alle Gewähr der Wahrheit abgeht. Zuletzt würde aber auch, selbst eine gewisse Wahrheit dieser Er-

---

1) 7, 205. 2) Vgl. Th. I, S. 529. 3) Leg. pr. Christ. p. 59 Dechair. 4) Th. I, S. 24. 5) Kl. Schr. I, 439.

zählung angenommen, aus einer Kunstblüthe in Lydien noch nicht mit Sicherheit etwas über das eigentliche Griechenland zu schliessen sein. Somit stehen die Berechnungen des Plinius in der Luft; und etwa aus den Wanderungen korinthischer Künstler nach Italien die Chronologie bestimmen zu wollen, dürfen wir uns eben so wenig verleiten lassen. Dagegen müssen wir einen bestimmten Nachdruck darauf legen, dass die überlieferten Namen fast durchgängig nicht Gattungsnamen sind, wie die des Daedalos, Eucheir und Eugrammos, sondern bestimmte Individuen bezeichnen, dass sie uns also nicht auf eine sagenhafte, sondern auf eine streng historische Zeit hinweisen. Hierzu kommt, dass zwischen ihnen und den unmittelbar nach den Perserkriegen berühmt gewordenen Malern andere Namen fast gar nicht genannt werden. Eine völlige Lücke in der Ueberlieferung anzunehmen, werden wir aber um so weniger geneigt sein, als selbst Polygnot noch, allerdings der eigentliche Begründer des Ruhmes der Malerei, von Theophrast [1]) als Erfinder derselben angeführt wird. Vielmehr müssen wir gerade hierdurch veranlasst werden, diese ersten Erwähnungen von Malern mit denjenigen Nachrichten parallel zu stellen, welche uns über die ältesten Bildhauerschulen in dem Zeitraume etwa von der 40sten bis zur 60sten Olympiade erhalten sind.

Immer bleibt aber hinlänglicher Grund zu der Klage des Plinius, dass sich in diesem Theile der Kunstgeschichte die Sorgfalt der Griechen nicht gleichgeblieben sei. Denn was sollen wir aus Nachrichten folgern, die ihren Widerspruch in sich selbst tragen? Dass ein Lyder Gyges in Aegypten, dass ein Aegypter Philokles, der durch seinen Namen sich als Griechen ausweist, die Malerei erfunden habe? Anderes, wie die Erzählung von Saurias, steht zu vereinzelt, als dass wir weitere Folgerungen darauf bauen könnten, etwa von einer Berühmtheit alt-samischer Malerei, welche dem Ruhme der samischen Erzbildnerei entspräche. Grösserer Nachdruck scheint darauf gelegt werden zu müssen, dass mehrere Namen uns auf Sikyon und Korinth hinweisen: auf Sikyon Kraton und Telephanes; auf Korinth von den mehr sagenhaften Eucheir und Eugrammos abgesehen, Kleanthes, Aridikes

1) Plin. 7, 205.

und Ekphantos, welche bei Plinius zugleich drei verschiedene Stufen der Entwickelung bezeichnen. Freilich muss ich gestehen, dass mir gerade diese systematische Abstufung gegen die strenge historische Treue seiner Erzählung einige Zweifel erweckt; um so mehr, als dieselben durch anderweitige Ueberlieferungen nur noch verstärkt werden. Strabo[1]) erwähnt nemlich drei sehr gefeierte Gemälde im Tempel der Artemis Alpheionia ohnweit Olympia, Werke der Korinther Kleanthes und Aregon: und zwar von dem ersteren die Einnahme Troja's und Athenens Geburt, von dem zweiten Artemis auf einem Greife emporgetragen. In dem zweiten Bilde war unter anderem Poseidon dargestellt, welcher dem gebärenden Zeus einen Thunfisch darreicht. So berichtet Athenaeus[2]) aus dem Troikos Diakosmos des Demetrius, welcher ebenfalls Kleanthes von Korinth als Künstler nennt. Eine Zeitbestimmung bietet allerdings keiner dieser Gewährsmänner dar; und Welcker[3]) hat sogar „nach der scherzhaft (wie auch von Ktesilochos) behandelten Geburt des Zeus“ schliessen wollen, dass diese Bilder nicht zu den ältesten der korinthischen Schule, sondern zu den späteren nach Alexander gehören. Aber Poseidon mit dem Attribute des Fisches findet sich gerade auch in Darstellungen der Geburt Athene's von durchaus alterthümlicher Auffassung auf Vasenbildern; und ebenso ist die Einnahme Troia's ein in alten Kunstdarstellungen beliebter Gegenstand. Ich sehe also keinen Grund, diese Gemälde dem alten Korinther Kleanthes zu entziehen; und es scheint mir wahrscheinlicher, dass die Alten, aus denen Plinius schöpfte, um die Lücken der Ueberlieferung auszufüllen, Kleanthes als einen der ältesten bekannten namhaften Maler lieber gleich zum Erfinder der Malerei überhaupt machten. Der Verdacht, dass die Zusammenstellung bei Plinius nur eine künstliche, nicht eine wirklich historische Combination sei, würde dadurch allerdings bestätigt. Es scheint mir demnach ziemlich überflüssig zu untersuchen, ob die von Plinius angegebene Folge der Erfindungen die wirkliche ist. Sehen wir doch auch schon bei ersten Versuchen von Kindern, dass sie sich nicht immer mit blossen

1) VIII, p. 343 C. 2) VIII, 346 C. 3) Allg. Lit. Zeit. 1836, Oct. n. 177, S. 170.

äusseren Umrissen begnügen, sondern sich ebensowohl auch der Farbe zu silhouettenartigen Bildern bedienen; ohne dass das eine oder das andere nothwendig als spätere Entwickelungsstufe zu betrachten wäre. Ohnehin konnte man füglich von den allerersten Anfängen historische Nachricht nicht besitzen. Dürfen wir daher die Angaben des Plinius nicht wörtlich nehmen, so verlieren wir für nähere Bestimmungen allen Boden. Wir verlassen also die alten Skiagraphen und Monochromenmaler, und suchen vielmehr, wo wir einem bestimmt erkennbaren Fortschritte in der Entwickelung der Malerei begegnen. Einen solchen glaube ich zu erkennen in den Werken des:

Eumaros

von Athen. Plinius [1]) lässt ihn auf die ältesten Monochromenmaler folgen und giebt als sein Verdienst an, dass er zuerst Mann und Frau in der Malerei unterschieden und überhaupt gewagt habe, jegliche Arten von Figuren nachzubilden. Wie die Worte lauten, müssten auch sie sich noch auf die ersten rohen Anfänge beziehen. Doch gewährt uns hier unsere übrige Kenntniss alter Malerei einen richtigern Blick in ihr Verständniss. Wie in den Vasenmalereien alten Stils die Frauen von den Männern durch die weisse Farbe des Fleisches unterschieden sind, so finden wir auch schon in den ältesten Wandmalereien das Colorit der Frauen in scharfem Gegensatze zu dem der Männer. Hierin also, in der ersten Begründung oder in der ersten feineren Durchbildung dieses Unterschiedes haben wir das Verdienst des Eumaros zu suchen. Unbestimmter muss es bleiben, was es mit dem Nachbilden von Figuren jeglicher Art auf sich hat. Grössere Mannigfaltigkeit in der Handlung oder der Bewegung würde Plinius wohl mit andern Worten bezeichnet haben. Es möchten also vielmehr die Figuren, wie nach ihren Geschlechtern, so nun auch nach ihren Altersstufen und ihrem sonstigen Charakter schärfer von einander unterschieden worden sein. Wie wenig dies in den ältesten Zeiten der Fall gewesen sein wird, können uns wiederum die Vasen alten Styls zeigen, in denen z. B. der Gegensatz von Jüngling und Mann kaum irgendwie eine Berücksichtigung erfahren hat. — Eine Zeitbestimmung giebt

1) 35, 56.

auch für Eumaros Plinius nicht an. Doch können wir über sie wenigstens eine Vermuthung aufstellen. Plinius fährt nemlich fort:

Kimon

von Kleonae habe die Erfindungen des Eumaros ausgebildet. In diesen Worten ist ein Schulzusammenhang zwischen den beiden Malern hinlänglich klar ausgesprochen; und wir können daher Eumaros um ein Menschenalter vor Kimon setzen. Die Zeit des Letzteren aber hat zuerst Böttiger [1]) daraus bestimmt, dass sich auf ihn zwei Epigramme des Simonides beziehen, welcher Ol. 78, 2 starb [2]). In einem derselben wird ausser Kimon ein Maler Dionysios genannt, der das Seitenstück zu seinem Gemälde lieferte; und dieser ist wahrscheinlich der Kolophonier, der Zeitgenosse des Polygnot, zu dessen Nekyia ebenfalls Simonides die Inschrift dichtete. Mochte nun allerdings Kimon mit diesen Künstlern sich nur in so fern berühren, als sein Alter mit ihrer Jugend zusammentraf, so werden wir doch annehmen müssen, dass er noch bis gegen die Zeit der Perserkriege thätig war, wonach dann Eumaros zwischen die 60ste — 70ste Olympiade fallen würde: eine Zeit, in welcher auch in der Sculptur sich die verschiedenen Stylarten mit grösserer Schärfe zu sondern beginnen.

Ueber die künstlerischen Verdienste des Kimon äussert sich in ziemlich allgemeinen Ausdrücken zuerst Aelian [3]): „Kimon von Kleonae (wie statt Konon schon längst verbessert ist), bildete, wie erzählt wird, die Malerkunst aus, die damals noch eben in der ersten Entwickelung sich befand und ohne Kunst und Erfahrung von seinen Vorgängern ausgeübt ward, überhaupt gewissermassen noch in den Windeln und an der Mutterbrust lag. Weshalb er auch eine reichlichere Bezahlung als seine Vorgänger empfing.“ Weit bestimmter spricht Plinius [4]): „Er erfand catagrapha, (was durch obliquas imagines übersetzt wird;) ferner Mannichfaltigkeit in

---

1) Arch. d. Mal. I, 235. 2) Anall. I, 142,

n. 77 (83): *Οὐκ ἀδαῆς ἔγραψε Κίμων τάδε· παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ μῶμος, ὃν οὐδ' ἥρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν.*

n. 78 (84): *Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν· τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος.*

Für die Veränderung des Namens *Κίμων* in *Μίκων*, welche Jahn (die polygnot. Gemälde S. 68) vorschlägt, scheinen mir keine zwingenden Gründe vorzuliegen.

3) V. H. VIII, 8. 4) 35, 56.

der Gesichtsbildung, das Zurück-, Auf- und Herunterblicken; er schied in den Hauptgliedern die feineren Theile, hob die Adern hervor, und erfand in der Bekleidung die Bezeichnung der Falten und Busen.« Die meiste Schwierigkeit in der Erklärung dieser Worte hat der Ausdruck catagrapha gemacht; und man hat wohl darüber gestritten, ob nicht etwa Plinius selbst das Wort falsch aufgefasst habe, oder ob nicht die Uebersetzung obliquas imagines eine Interpolation sei. Beide Einwürfe scheinen mir unbegründet: catagrapha bedeutet Profil, und obliquae imagines ist die richtige Uebersetzung dieses Wortes, wofür den Beweis die Erzählung des Plinius [1]) über ein Portrait des Antigonos liefert, welches Apelles, um den Mangel des einen Auges zu verbergen, im Profil malte. Um aber die Angabe des Plinius richtig zu würdigen, müssen wir wiederum zu den Vasen unsere Zuflucht nehmen. Auf ihnen, wird man sagen, ist die Profilbildung seit den ältesten Zeiten durchaus Regel. Allerdings; streng genommen aber doch nur im uneigentlichen Sinne; genauer müssten wir nicht von Profilbildern, sondern von Silhouetten sprechen, in denen ausser dem Contour noch andere Formen durch Linien bezeichnet sind: liniis intus sparsis, wie Plinius von der Malerei des Aridikes und Telephanes bemerkt. Das eigentliche Profil unterscheidet sich davon hauptsächlich in der Bildung des Auges. Dieses aber erscheint auf den Vasen alten Stils stets so gezeichnet, als sei es von vorn gesehen. Erkennen wir es nun als das Verdienst des Kimon an, dass er in der Zeichnung des Auges zu naturgemässer Richtigkeit sich erhob, so war damit ein höchst wesentlicher Fortschritt gewonnen. Denn erst dadurch ward möglich, was als das weitere Verdienst des Kimon geschildert wird, das Antlitz mannigfaltig zu bilden, im Zurück-, Auf- oder Herunterblicken: alles Ausdrucksweisen, die lediglich auf der Zeichnung des Auges beruhen. Denn an blosse Wendungen des ganzen Kopfes zu denken, erlaubt der Ausdruck varie formare voltus nicht, welcher bestimmt auf den durch den Blick bedingten Ausdruck des Gesichtes hindeutet. Halten wir nun diese Beziehung auf eine feinere Durchbildung der Zeichnung fest, so werden uns auch die weiteren Angaben des Plinius leicht

1) 35, 90.

klar werden. Articulis membra distinxit: an die Stelle der silhouettenartigen Behandlung trat eine naturgemässere Zeichnung der Gelenke, damit je nach der verschiedenen Lage der Körper auch die Lage der einzelen Glieder, ihre Richtung und Bewegung dem Beschauer deutlich werde. In der Angabe der Adern mögen wir zunächst nur ein Streben nach grösserer Durchbildung alles Details erkennen. Dagegen schliesst es sich an die vorher bezeichneten Vorzüge an, dass er in der Gewandung rugas et sinus invenit. Gern wird man zugeben, dass dies nicht einfach von der Andeutung der Falten überhaupt, sondern von einer kunstmässigeren Sonderung der Massen zu verstehen ist. In den Vasenbildern alten Styls finden wir meistentheils die Falten in langen Linien über die Formen des Körpers hinweggezogen, ohne dass auf die Rundung desselben in durchgreifender Weise Rücksicht genommen wäre. Dem Kimon nun werden wir das Verdienst zuerkennen, dass er die Falten und Bauschungen des Gewandes in bestimmten Massen sonderte, wie sie sich theils durch den Wurf des Gewandes selbst, theils nach der Natur der unter ihnen liegenden Formen des Körpers bilden müssen. — Fassen wir alle diese einzelnen Bemerkungen zusammen, so ordnen sie sich leicht einem einheitlichen Gesichtspunkte unter: wir erkennen nemlich in Kimon von Kleonae den Begründer einer kunstmässigen Zeichnung, und müssen dieses Verdienst um so höher schätzen, als es der weiteren Entwickelung der Malerei nach zwei verschiedenen Richtungen hin die Wege bahnte: die strengere Rücksicht auf die Natur der Form war der erste Schritt, um die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Licht und Schatten, d. h. das Malerische im engeren Sinne im Gegensatz der blossen Zeichnung, hinzulenken; der Fortschritt in der Zeichnung des Auges dagegen erschloss ein ganz neues Gebiet in geistiger Beziehung, die Möglichkeit des mannigfaltigsten physiognomischen Ausdruckes. Dass wir aber auch durch diese Auffassung die Bedeutung des Kimon nicht zu hoch anschlagen, dafür wird uns die weitere Geschichte der Malerei noch nachträglich den sichersten Beweis liefern. Denn unmittelbar nach Kimon sehen wir, wie allerdings durch einen der bedeutendsten Künstler die Malerei mit einem gewaltigen Schritte sich zu ihrem geistigen Höhenpunkte erhebt, um sich sodann nach den verschiedensten Rich-

tungen hin in den einzelnen Vorzügen des speciell Malerischen auszubilden.

Aus dieser älteren Zeit der Anfänge sind uns ausser den schon genannten keine Maler bekannt, es sei denn, dass wir **Mimnes** Anspruch auf den Namen eines Künstlers gewähren wollen, obwohl er nur aus einigen Spottversen des um Ol. 60 lebenden Chier's Hipponax [1]) als Maler von Schiffsinsignien bekannt ist, einer Gattung der Malerei, die freilich deshalb noch nicht zur Kunst im höheren Sinne gezählt werden darf, weil einmal ein Künstler, wie Protogenes, von ihr ausgehend sich zum höchsten Ruhme emporarbeitete. Nach einer Emendation Bergk's [2]) wurde als Vater des Mimnes in jenen Versen Hekatomnos genannt.

Ausnahmsweise mögen unter den Künstlern auch **Akesas** und **Helikon** angeführt werden. Denn obwohl sie nur Teppichweber waren, so werden sie doch vom Alterthume als wahrhafte Künstler in ihrem Fache gefeiert; und „Werke des Akesas und Helikon" war sogar eine sprüchwörtliche Bezeichnung für bewunderungswürdige Leistungen geworden [3]). Die Sitte aber, die heiligen Tempelgewänder und Vorhänge mit eingewebten oder gestickten Figuren zu schmücken, bot für die Entfaltung wirklich künstlerischen Geschmackes ein weites Feld. Von einem solchen einst in Delphi aufbewahrten Werke ist uns durch Athenaeus [4]) die Inschrift aufbewahrt worden:

Τεῦξ' Ἑλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧ ἐνὶ χερσὶ
Πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔτευξε χάριν.

Salamis, die Vaterstadt, wird von Athenäus noch näher als die Kyprische bezeichnet; und dieser Ueberlieferung der Inschrift gegenüber können wir nicht umhin, die Nachricht der Parömiographen als ungenau zu betrachten, welcher zufolge Akesas aus Patara in Lykien, Helikon aus Karystos auf Euböa stammen sollte. Wenn ihnen nun von demselben die Verfertigung des ersten panathenäischen Peplos beigelegt wird, so deutet diese Angabe auf eine sehr alte Zeit; und

---

1) Bei Tzetzes ad Lyk. 424. 2) Ztschr. f. Alterth. 1847, S. 174. 3) Vgl. die Parömiographen. 4) II, p. 48 C und nach ihm durch Eustathius ad Odyss. A, 130, p. 1400, 12. R.; cf. Anall. III, 192, n. 206.



hiermit stimmt auch das Zeugniss des Plutarch [1]) überein. Er nennt nemlich das Gewand, welches Alexander als ein Ehrengeschenk von der Stadt Rhodos erhalten hatte und an einem Ehrentage, wie in der Schlacht bei Arbela, trug, ein Werk des „alten" Helikon (Ἑλικῶνος τοῦ παλαιοῦ). Nimmt man hierzu noch Rücksicht auf die etymologische Bedeutung der beiden Namen, so erscheint die Vermuthung Völkels [2]) nicht unwahrscheinlich, dass, wenn auch nicht die Personen mythisch sind, doch die Namen ihnen von ihrem Gewerbe beigelegt worden sein mögen. — Mit ihnen zusammen führt Athenaeus auch einen Aegypter Pathymias wegen verwandter Leistungen an.

So bleibt uns, ehe wir zu Polygnot selbst übergehen, nur noch übrig, zuvor von dem Vater dieses eigentlichen Begründers der griechischen Malerei zu handeln.

Aglaophon.

Aglaophon, von der Insel Thasos gebürtig, wird am häufigsten als Vater und Lehrer des Polygnot und Aristophon genannt [3]). Doch entbehrt er auch nicht des eigenen Ruhmes: Cicero [4]) nennt ihn zwischen Zeuxis und Apelles, Quintilian [5]) neben Polygnot. Die Zeit seiner Blüthe muss der seines Sohnes entsprechend in die erste Hälfte der siebziger Olympiaden gefallen sein. Nun nennt aber Plinius [6]) einen Aglaophon unter den Malern der 90sten Olympiade; und damit scheint im Einklange, dass nach Satyrus bei Athenaeus [7]) Alkibiades aus Olympia zwei Gemälde des Aglaophon nach Athen gebracht haben soll, welche sich auf die gymnischen Siege desselben bezogen. Da nun der Vater des Polygnot nicht wohl noch lange nach der Blüthe seines Sohnes am Leben sein konnte, so haben die neueren Forscher ziemlich übereinstimmend zu dem Auskunftsmittel gegriffen, dass zwei Künstler des Namens Aglaophon zu unterscheiden seien, so dass der zweite der Enkel des ersten gewesen wäre. Doch hat die Erfahrung gelehrt, dass von diesem Auskunftsmittel

---

1) Alex. 32. 2) Arch. Nachlass, S. 119. 3) Simon. bei Paus. X, 27, 2; Plato Jon. I, p. 532 E; Gorg. I, p. 448 B u. d. Schol.; Harpocr. Suid. Phot. s. v. Πολύγνωτος; Dio Chrys. LV, p. 558 B. 4) Or. III, 7. 5) XII, 10 init. 6) 35, 60. 7) XII, 534 D.

nur ein möglichst sparsamer Gebrauch gemacht werden darf. Plinius aber, wie er anerkanntermassen hinsichtlich der Zeitbestimmung der älteren Bildhauer häufig im Irrthume befangen ist, muss als ein eben so unsicherer Gewährsmann gelten, wo es sich um die Zeit der älteren Maler handelt: zahlreiche Beispiele werden dies in der Folge lehren. Es handelt sich also nur noch um das Zeugniss des Satyrus. Dieses aber wird durch Plutarch geschwächt, welcher [1]) eines jener beiden Bilder dem Aristophon, dem Sohne des Aglaophon, beilegt; und dieser konnte, sofern er der jüngere Bruder des Polygnot war, recht wohl bis gegen Ol. 90 am Leben sein. Sei es nun, dass Athenaeus beim Excerpiren irrte, oder dass die ursprüngliche Lesart *Ἀριστοφῶντος τοῦ Ἀγλαοφῶντος* war und der erste Name wegen der Aehnlichkeit mit dem zweiten später ausgefallen ist, so fehlt uns doch auf jeden Fall hinlängliche Veranlassung, um neben dem älteren Aglaophon noch einen gleichnamigen jüngeren Künstler anzunehmen. — Ueber seine Werke sind wir äusserst mangelhaft unterrichtet. Aelian [2]) erwähnt ein Pferd als sehr schön; nach Karystios aus Pergamos [3]) war er der erste, welcher die Nike geflügelt gemalt hatte. Beide Erwähnungen geben uns aber wahrscheinlich nicht Nachricht von ganzen Gemälden, sondern nur von Einzelnheiten aus grösseren Compositionen.

Zweiter Abschnitt.

Polygnotos und seine Zeitgenossen.

Polygnotos.

„Polygnot, Sohn und Schüler des Aglaophon, stammte von der Insel Thasos, erhielt aber das athenische Bürgerrecht zum Danke dafür, dass er die Poekile, oder nach Andern die Gemälde im Theseion [4]) und Anakeion unentgeltlich

1) Alcib. 16. 2) H. A. epil. p. 972 Gronov. 3) Beim Schol. Arist. Av. 573. 4) Dass für *Θησαυρῷ* zu lesen sei *Θησέως ἱερῷ* oder *Θησείῳ* wird jetzt wohl allgemein anerkannt.

gemalt hatte.« So berichtet Harpokration, und nach ihm Suidas und Photius [1]) aus der Rede Lykurg's περὶ τῆς Ἱερείας; und daraus erklärt es sich, weshalb Theophrast bei Plinius [2]) den Polygnot Athener nennen konnte, während er auch anderwärts immer Thasier heisst. — Ueber die Zeit seiner Thätigkeit bemerkt Plinius [3]) nur allgemein, dass sie vor Ol. 90 zu setzen sei. Doch stehen uns ausserdem andere weit bestimmtere Angaben zu Gebote. So werden wir zuerst durch den Umstand, dass für das eine Bild in der Lesche zu Delphi Simonides die Inschrift dichtete, mindestens bis auf Ol. 78, 2, das Todesjahr des Dichters, zurückgeführt. Ja, da Simonides schon Ol. 75, 4 nach Sicilien ging, ohne von dort wieder nach Griechenland zurückzukehren, so hat Letronne [4]) daraus sogar folgern wollen, dass die delphischen Gemälde selbst vor diesen Zeitpunkt zu setzen seien. Doch ist zur Abfassung des Epigrammes die Gegenwart des Dichters in Delphi nicht nothwendig vorauszusetzen. Immer aber mag die Thätigkeit des Polygnot bald nach den Perserkriegen begonnen haben und das delphische Gemälde eines seiner ersten umfangreichen Werke gewesen sein, durch welches sich sein Ruhm über ganz Griechenland verbreitete und die Aufmerksamkeit des Kimon auf die Person des Künstlers gelenkt wurde. Denn mit der Staatsverwaltung des Kimon hängt die Thätigkeit des Polygnot in Athen auf das Engste zusammen; und der Künstler scheint zu dem Staatsmanne in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden zu haben, wie Phidias zu Perikles. In welchem Jahre er nach Athen gekommen sei, darüber mangeln freilich positive Angaben. Doch verdienen vor allem zwei Zeitpunkte in Betracht gezogen zu werden: die nemlich, welche uns durch die Gegenwart des Kimon in der Heimath des Künstlers gegeben sind. Ol. 77, 2 führte Kimon die Gebeine des Theseus von Thasos nach Athen; Ol. 79, 2 unterjochte er diese von den Athenern abgefallene Insel aufs Neue [5]). Da nun aber die Versetzung der Gebeine den Bau des Theseustempels zur unmittelbaren Folge hatte, und Polygnot zu dessen Ausschmückung mit Gemälden thätig war, so bietet sich uns von selbst die Annahme dar, dass Kimon

1) s. v. Πολύγνωτος. 2) 7, 205. 3) 35, 58. 4) Lettres d'un antiquaire à un artiste, p. 452. 5) Vgl. Clinton fasti s. a.

den Künstler schon damals und sogleich für diesen bestimmten Zweck mit sich nach Athen geführt habe. Seine nahen Beziehungen zu Kimon offenbaren sich dann ferner darin, dass er in der peisianaktëischen Halle malte, welche, wie Jahn [1]) vermuthet, von einem Schwager des Kimon erbaut, von dem Letzteren dagegen mit Gemälden geschmückt und in Folge dessen Poekile genannt wurde. Dort stellte Polygnot in dem Gemälde der Zerstörung Ilions die Laodike, des Priamos Tochter, unter dem Bilde der Elpinike, der Schwester des Kimon, dar [2]), worauf man in neuerer Zeit auch deshalb Gewicht gelegt hat, weil man daraus den Zeitpunkt der Entstehung des Werkes genauer bestimmen zu können meinte, wenn auch, wie mir scheint, ohne Grund. Als nemlich bald nach der Unterjochung von Thasos Kimon angeklagt ward, versuchte Elpinike den Perikles als einen der bedeutendsten unter seinen Gegnern durch ihre persönliche Verwendung günstiger zu stimmen. Da soll nun Perikles, wie um zu zeigen, dass die Reize der Fürsprecherin auf ihn keinen Eindruck hervorbrächten, geantwortet haben: *Γραῦς εἶ, γραῦς, ὦ Ἐλπινίκη, ὡς τηλικαῦτα διαπράττεσθαι πράγματα* [3]). Elpinike war beim Tode ihres Vaters (Ol. 72, 4) ein junges Mädchen (*κόρη*) und unverheirathet, konnte also zur Zeit ihrer Begegnung mit Perikles etwa vierzig Jahre alt und immer noch eine schöne Frau sein; und in der That scheint sie doch auch ihre Absicht nicht verfehlt zu haben: Perikles gab seine, wie Sillig meint, „inurbane“ Antwort lächelnd (*μειδιάσας*), und zeigte sich im Verlaufe des Processes wirklich milder, als zu erwarten gewesen war. Dass hieraus jedoch die Zeit des Polygnotischen Gemäldes sich näher bestimmen lasse, scheint mir auch deshalb nicht möglich, weil wir über die besondere Art der Darstellung des Portraits nicht genau unterrichtet sind. Laodike wird allerdings einmal bei Homer [4]) *εἶδος ἀρίστη* genannt; nach ihrer Stellung in der Familie des Priamos durfte sie jedoch der Künstler nicht in zarter Jugendblüthe darstellen, sondern hatte volle Freiheit, sie selbst dem Charakter einer Matrone nahe zu bringen. Ein Hauptzweck des Künstlers war aber gewiss immer der, dem Bruder der

---

1) Arch. Zeit. 1847, S. 175. 2) Plut. Cim. 4. 3) Plut. Cim. 14. 4) Il. III, 124.

Elpinike, seinem Beschützer, eine Huldigung darzubringen. Selbst, ob wir es mit einer andern Nachricht bei Plutarch über Elpinike: πρὸς Πολύγνωτον ἐξαμαρτεῖν, sehr genau zu nehmen haben, lässt sich gerade deshalb bezweifeln, weil diese Sage von der Art ist, dass sie eben nur dem gemalten Portrait ihre Entstehung verdanken konnte.

In die Zeit gegen Ol. 80 gehört endlich auch ein Gemälde des Polygnot in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia zu Plataeae [1]). Denn dieser Tempel war aus der Beute der Perserkriege errichtet und Phidias machte für denselben das Götterbild. — Während nun so alle einzelnen Bestimmungen etwa in dem Zeitraum von Ol. 75—80 zusammentreffen, könnte es nach den Gemälden, welche Polygnot in einem mit den Propylaeen zusammenhängenden Gebäude ausführte [2]), den Anschein gewinnen, als ob der Künstler noch bis Ol. 87, 1, dem Jahre der Vollendung der Propylaeen, gelebt habe. An sich wäre dies freilich nicht unmöglich, doch müsste es immer auffallen, dass aus der ganzen Periode der perikleischen Staatsverwaltung sonst kein einziges Werk des Polygnot angeführt wird. Wollte man freilich annehmen, jene Gemälde seien nicht Wand- sondern Tafelmalereien gewesen, so könnte man sagen, dass sie erst nach des Künstlers Tode an ihren späteren Aufstellungsort gekommen seien. Da ich jedoch aus später zu entwickelnden Gründen diese Ansicht nicht theilen kann, so bleibt allerdings für jetzt nur die an Ort und Stelle näher zu prüfende Vermuthung übrig, dass jene Gemäldegallerie schon vor dem Bau der eigentlichen Propylaeen errichtet und erst später mit diesen in architektonische Verbindung gesetzt worden sei.

Unter seinen Werken verdienen die erste Stelle:

Die Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi, darstellend die Einnahme Ilions und die Unterwelt. Sie scheinen schon im Alterthume unter allen Werken des Polygnot das grösste Ansehen genossen zu haben. Plinius freilich erwähnt sie nur mit einem Worte: Hic Delphis aedem pinxit (35, 59), und die Anerkennung, welche der Künstler schon bei seinen Zeitgenossen fand, spricht sich bei ihm nur in der weiteren Nachricht aus, dass

1) Paus. IX. 4, 1. 2) Paus. I, 22, 6.

die Amphiktyonen dem Polygnot freies Gastrecht ertheilten. Für den Ruhm im Allgemeinen zeugen Plutarch [1]), Philostrat [2]) der Scholiast zu Plato's Gorgias [3]). Einer Figur, der Kassandra, gedenkt Lucian [4]) als besonders meisterhaft. Pausanias aber widmet der Beschreibung der beiden Gemälde sieben ganze Kapitel: X, 25—31, und dadurch sind sie für die Kenntniss der älteren Malerei das unbedingt wichtigste Werk geworden. Nachdem schon im Anfange dieses Jahrhunderts durch die künstlerische Reproduction der Gebrüder Riepenhausen die Aufmerksamkeit von Neuem auf sie gelenkt worden war, haben sie namentlich in den letzten Jahren zu den vielfältigsten Erörterungen Anlass gegeben [5]). Auf dieselben im Einzelnen einzugehen, ist natürlich hier nicht der Ort. Nur bemerke ich schon hier, dass zum richtigen Verständniss dessen, was weiter unten aus den delphischen Gemälden über den künstlerischen Charakter des Polygnot gefolgert werden soll, die Kenntniss der Welcker'schen Schrift vorausgesetzt werden muss.

In Athen, wo Polygnot, wie bereits bemerkt wurde, einen wesentlichen Einfluss auf die künstlerischen Unternehmungen des Kimon ausgeübt zu haben scheint, knüpft sich sein Ruhm an mehrere ausgedehnte Werke, in deren Ausführung er sich indessen mit mehreren seiner Zeitgenossen theilte. Des Zusammenhanges wegen wird es gut sein, dieselben an dieser Stelle ausführlicher zu besprechen, und bei seinen Mitarbeitern hierauf kurz zu verweisen.

Die Gemäde in der Poikile. Die ausführlichsten, aber in vieler Beziehung freilich immer nur spärlichen Nachrichten über dieselben giebt uns Pausanias I, 15. Er sah in der Halle vier Gemälde. Diese waren:

1. Die Schlacht zwischen den Athenern und Lakedämoniern bei Oenoë in Argolis;

2. Der Kampf der Athener unter Führung des Theseus gegen die Amazonen;

---

1) de def. or. c. 6. 2) V. A. VI, 11. 3) p. 101 ed. Rnhnken. 4) Imagg. 7. 5) O. Jahn: Die Gemälde des Polygnot u. s. w. Kiel 1841 (aus den Kieler philologischen Studien). Welcker: Die Composition der polygnotischen Gemälde. Berlin 1848 (aus den Schriften der berliner Akademie). K. F. Herrmann: Epikritische Betrachtnngen über d. pol. Gemälde. Göttingen 1849. Overbeck: Antepikritische Betrachtungen u. s. w. im Rh. Mus. N. F. VII, S. 419 fgd.

3. Die Einnahme Troja's und der Rath der Könige über den Frevel des Aias gegen Kassandra;

4. Die Schlacht bei Marathon.

Die Namen der Künstler giebt Pausanias nicht an. Nach einer Erwähnung des Plinius [1]) war ein Theil des Ganzen von Polygnot gemalt, und zwar umsonst, ein anderer von Mikon gegen Bezahlung. Völlig ungewiss ist der Meister des ersten Bildes. Das zweite wird ausdrücklich dem Mikon beigelegt: Arist. Lys. 678 sqq., Arrian VII, 18, 10, wo schon längst *Μίκωνος* für *Κίμωνος* verbessert ist. Das dritte malte Polygnot: Plut. Cim. 4. Schwankender sind die Angaben über das vierte Bild, die marathonische Schlacht. Pausanias nennt später gelegentlich Panaenos, den Bruder des Phidias, als den Künstler [2]); und dies wird ausdrücklich von Plinius [3]) bestätigt. Dagegen spricht Aelian [4]) von Mikon und von Polygnot, und für Ersteren zeugen Arrian [5]), so wie Sopatros [6]) in einer rhetorischen Uebung über das Thema: Mikon sei von den Athenern bestraft worden, weil er die Barbaren grösser gemalt, als die Hellenen; wofür eine gewisse Bestätigung in dem Citat des Harpokration [7]) aus der Rede Lykurg's *περὶ τῆς ἱερείας* vorliegt, in welchem freilich nicht der Anlass der Bestrafung, wohl aber die Summe des Strafgeldes, nemlich dreissig Minen, angegeben wird. Was nun Polygnot anlangt, so lässt sich seine Erwähnung allenfalls daraus erklären, dass im Alterthum zuweilen wohl die ganze Ausschmückung der Poekile als sein Werk bezeichnet werden mochte [8]), und dass er vielleicht von Kimon mit der Oberleitung des Ganzen war betraut worden. Dagegen werden wir nicht umhin können, dem Mikon einen bestimmten Antheil auch an der Ausführung selbst neben Panaenos zuzuerkennen, freilich aber ungewiss lassen müssen, ob eine der grösseren Abtheilungen, in welche dieses Gemälde zerfällt, oder nur einzelne, in dem ganzen Bilde zerstreute Figuren oder Gruppen von seiner Hand waren [9]).

---

1) 35, 59. 2) V, 11, 6. 3) 35, 57. 4) h. an. VII, 38. 5) l. l. 6) *διαίρεσις ζητημάτων* I. 8, p. 120 sqq. Walz. 7) s. v. *Μήκων* 8) vgl. Suidas s. v. *Πεισιανάκτειος στοά* und *Ζήνων*. Diog. Laërt im Leben des Zeno. 9) Ausführlicher, aber im Ganzen übereinstimmend handelt über diese Frage O. Jahn arch. Aufs. S. 16 fgd.

Blicken wir nun auf die Gemälde selbst, so bereitet uns sogleich das erste die Schwierigkeit, dass wir von dem Kampfe bei Oenoë durchaus keine zuverlässige Kunde haben. Sodann vermögen wir nicht anzugeben, in welcher ideellen Verbindung dieses Gemälde mit den drei übrigen zu denken ist: diese stehen offenbar in einem trilogischen Zusammenhange, gerade so, wie die Perser des Aeschylos. Das Grundthema ist dasselbe, womit auch Herodot seine Erzählung der Perserkriege eröffnet: Kampf des Griechenthums gegen Asien, und zwar mit besonderem Bezuge auf Athen, welches in dem Amazonenkampfe, dem ersten der Griechen gegen nicht Stammesgenossen (Paus. V, 11, 2), mehr, als in dem Argonautenzuge, in der Schlacht von Marathon mehr, als in der von Salamis verherrlicht ward. Wenn aber schon in dem delphischen Bilde von Ilions Einnahme den athenischen Helden eine höhere Bedeutung beigelegt ward, als etwa bei Homer, so dürfen wir wohl annehmen, dass diese Bevorzugung in dem athenischen Bilde in noch verstärktem Maasse hervorgetreten sein wird. Nehmen wir nun endlich dazu, dass das Bild der Schlacht bei Oenoë eines geringeren Rufes, als die übrigen theilhaft geworden zu sein scheint, so ist vielleicht die Vermuthung nicht zu gewagt, dass es gar nicht zu dem ursprünglichen Cyklus gehört habe, sondern erst später hinzugefügt worden sei. — Ueber die Darstellung selbst bemerkt Pausanias, dass der Kampf noch nicht vollkommen entbrannt war, sondern erst begann und man eben zum Handgemenge kam.

Ueber das Gemälde der Amazonenschlacht wissen wir aus Pausanias nur, dass Theseus unter den Athenern war, so wie aus Aristophanes (Lys. 678), dass die Amazonen zu Ross kämpften.

In dem Bilde der Einnahme Ilions war bei dem Rathe der Könige über den Frevel des Aias auch dieser selbst gegenwärtig und unter andern Kriegsgefangenen auch Kassandra. Dass Laodike unter dem Bilde der Elpinike, der Schwester Kimon's, dargestellt war, ist schon früher erwähnt worden. Wie sich dieses Bild zu dem verwandten delphischen im Einzelnen verhalte, sind wir leider ausser Stande anzugeben. Was Pausanias anführt, scheint mir nicht, wie man gemeint hat, auf eine durchaus verschiedene, sondern

vielmehr durchaus ähnliche Auffassung des Mittelpunktes der Handlung hinzudeuten: weshalb ich freilich noch weit entfernt bin, das athenische Gemälde für eine blosse Copie des delphischen erklären zu wollen.

Etwas ausführlicher sind die Nachrichten über die Darstellung der marathonischen Schlacht. Böttiger [1]) wollte dieselbe in vier Hauptabtheilungen zerlegen; allein Pausanias unterscheidet offenbar nur drei Scenen: 1. Beginn des Kampfes: Plataeer und Athener gerathen ins Handgemenge mit den Barbaren; und hier ist der Kampf noch unentschieden; 2. Moment der Entscheidung im Mittelpunkte (τὸ δὲ ἔσω τῆς μάχης): die Barbaren fliehen und stossen einander in den Sumpf; 3. Folgen der Entscheidung als Schlussscene (ἔσχαται δὲ τῆς γραφῆς): die Barbaren, im Begriffe, in die Schiffe der Phönicier sich zu retten, werden von den Hellenen erschlagen. Die Götter und Dämonen, welche den Hellenen Hülfe brachten, in eine besondere Abtheilung zu versetzen, ist durch nichts gerechtfertigt, vielmehr werden sie im Momente der Entscheidung sichtbar geworden sein. Athene als Schutzgöttin des ganzen Landes, Theseus als Stammheros, und zwar so dargestellt, als ob er aus der Erde aufsteige; Marathon, als Heros Eponymos, und Herakles, als in Marathon vorzugsweise und zuerst göttlich verehrt. Sie waren vom Künstler wahrscheinlich nicht als eigentliche Kämpfer aufgefasst, sondern als Gestalten, welche durch ihre blosse Erscheinung Schrecken und Entsetzen unter den Feinden verbreiteten. Dies scheint daraus hervorzugehen, dass Pausanias einen andern Heros, den Echetlos mit dem Pfluge ausdrücklich als unter den Kämpfenden sich hervorthuend bezeichnet.

Wie die nach Plinius (35, 57) portraitähnlich gebildeten Haupthelden in dem Gemälde vertheilt waren, geht aus Pausanias nicht hervor. Möglich ist es sogar, dass sich einzelne Figuren in den verschiedenen Abtheilungen wiederholten. So abgeschmackt nun die Erzählungen der Rhetoren sind, dass Miltiades vom Volke die Ehre der Namensbeischrift nicht habe erlangen können, da doch das Bild erst lange nach seinem Tode gemalt wurde, so ergiebt sich doch aus ihnen, dass er in

1) Arch. d. Mal. S. 249.

der ersten Abtheilung die vornehmste Stelle einnehmen musste; und zwar, wie er mit ausgestreckter Hand auf die Barbaren hinweisend die Hellenen zum Kampfe aufforderte: Aesch. in Ctes. p. 80 (575 R.); Schol. Arist. T. III, p. 566 D; Corn. Nep. Milt. 6. In dieser Abtheilung war es wahrscheinlich auch, wo die Plataeer einen ehrenvollen Platz erhalten hatten, indem man sie, an den böotischen Helmen kenntlich, eifrig zur Hülfe herbeieilen sah: Dem. c. Neaer. p. 1377. Kynaegeiros, Polyzelos und Kallimachos mussten ziemlich nahe bei einander dargestellt sein, da Aelian (h. a. VII, 38) von einem Hunde erzählt, der zum Lohne dafür, dass auch er sich an dem Kampfe betheiligt, in ihrer Umgebung Platz gefunden hatte. Diese Gruppe nun befand sich wahrscheinlich in der dritten Abtheilung. Denn Herodot (VI, 114) erzählt, wie der Polemarch Kallimachos auf der Verfolgung bei den Schiffen umgekommen sei; und eben dort war es, wo Kynaegeiros eine Hand verlor, als er ein Schiff erfasste [1]). Nach Pausanias (I, 21, 3) muss auch Aeschylos in dem Gemälde kenntlich gewesen sein. Endlich spricht Plinius noch von den Portraits des Datis und Artaphernes. Auf die barbarische Kleidung der Perser (bracchati) deuten Persius (sat. III, 53); und schon erwähnt ward, dass Mikon die Barbaren grösser als die Hellenen gebildet haben sollte. — Ueber die Vernichtung der Gemälde in der Poekile wird in dem Rückblick auf diese Periode gesprochen werden.

Die Gemälde im Tempel der Dioskuren zu Athen waren Werke des Polygnot und des Mikon: Paus. I, 18, 1. Polygnot hatte die Hochzeit der Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos gemalt, d. h. wohl nach der gewöhnlichen Auffassung den Raub derselben; Mikon „die, welche mit Jason nach Kolchi geschifft waren; und hier hatte sich Mikon besondere Mühe gegeben mit Akastos und dessen Rossen,“ wie Pausanias sich ausdrückt. Doch würden wir uns hiernach schwerlich einen richtigen Begriff von dem Bilde machen, wenn uns nicht Pausanias an einer andern Stelle einen bestimmteren Wink gäbe. Wo er von Medea's Ueberlistung der Töchter des Pelias berichtet (VIII, 11, 2), fügt er hinzu, er kenne

1) vgl. Plut. de glor. Ath. 3; Luc. Jupp. trag. 32; Himer. or. X, 2, p. 564, nach welchem Kallimachos noch im Tode seinen kriegerischen Ausdruck bewahrte.

deren Namen nur daher, dass Mikon in der Inschrift ihrer Bilder sie Asteropeia und Antinoe nenne. Diese Bilder sind doch wahrscheinlich keine andern, als die im Dioskurentempel; und so vermuthet Böttiger [1]) gewiss mit Recht, dass dort die Rückkehr der Argonauten dargestellt war. Unter ihnen befand sich vielleicht jener Butes, auf den sich die Sprüchwörter beziehen: *Βούτην Μίκων ἔγραφεν* und *θᾶττον ἢ Βούτης*, um etwas zu bezeichnen, was schnell und leichthin abgefertigt wird. Der Maler hatte nemlich nur den Helm und das eine Auge hinter einem Berge hervorschauen lassen, und sich begnügt, den Mann ausserdem nur durch den beigeschriebenen Namen kenntlich zu machen: Zenob. prov. cent. I, 11, p. 87 und Append. e Vatic. I, 12, p. 260 Schott. Denn obwohl Hesychius (s. o.) und Zenobius (IV, 28) Butes als „einen der Kämpfenden in der Stoa" (Poikile) bezeichnen, so macht doch Jahn [2]) bei dem Schweigen der übrigen Grammatiker über die Localität mit Recht für den Dioskurentempel den Umstand geltend, dass Butes auch sonst als einer der Argonauten bekannt ist: Apoll. Rhod. I, 95; Apollod. I, 9, 16. — Mit Unrecht scheint mir Böttiger [3]) noch ein zweites Gemälde des Mikon im Tempel der Dioskuren vorauszusetzen. Denn die Worte des Pausanias (I, 18, 1): „sie selbst stehend und ihre Kinder auf Rossen sitzend," glaube ich vielmehr auf die Tempelstatuen beziehen zu müssen, als auf Gemälde, deren Beschreibung nun erst folgt.

Die Gemälde im Tempel des Theseus legt Pausanias (I, 17, 2) dem Mikon bei; doch scheint auch an ihnen Polygnot einen Antheil gehabt zu haben, sofern, wie schon erwähnt wird, bei den Lexikographen für *θησαυρῷ* zu lesen ist *Θησέως ἱερῷ* oder *Θησείῳ*. Die Beschreibungen des Pausanias sind wiederum sehr dürftig. Dargestellt waren 1) der Kampf der Athener gegen die Amazonen; 2) die Schlacht der Lapithen und Kentauren; Theseus hatte schon einen der letzteren getödtet; zwischen den andern war der Kampf noch unentschieden. 3) Auf der dritten Wand (wie Pausanias sich ausdrückt) war eine ziemlich unbekannte Sage dargestellt, deren Verständniss noch dadurch erschwert wurde, dass das Bild von der Zeit gelitten und Mikon diesen Mythos nicht in

1) Arch. d. Mal. 259. 2) Arch. Aufs. S. 19. 3) Arch. d. Mal. S. 256.

seiner ganzen Ausführlichkeit vorgestellt hatte. Aus dem Folgenden ergiebt sich, wie auch Jahn [1]) bemerkt, als Gegenstand des Bildes die Sage: dass Theseus, um dem Minos seine Abstammung von Poseidon zu beweisen, einen ins Meer geworfenen Siegelring heraufholte und einen von Amphitrite ihm geschenkten goldenen Kranz mitbrachte. An diese Erzählung knüpft nun Pausanias noch verschiedene Sagen über die letzten Schicksale des Theseus an. Vielleicht ist dies nur eine seiner beliebten mythologischen Abschweifungen; vielleicht aber befand sich in dem Tempel auch noch ein viertes Gemälde, welches auf das Ende des Theseus Bezug hatte, und so die Reihenfolge der übrigen: die Anerkennung der Herkunft, sodann zwei der Hauptkämpfe, passend zu einem kleinen Cyklus zusammenschliessen würde.

Die Gemälde in der Pinakothek der Propyläen. Wie viele von diesen schon zu Pausanias Zeit nicht mehr vollkommen gut erhaltenen Gemälden als Werke des Polygnot zu betrachten seien, würde sich nach den unklaren Worten jenes Schriftstellers (I, 22, 6) schwer entscheiden lassen, wenn nicht ein künstlerisches Gesetz die Zusammengehörigkeit von sechs derselben mit ziemlicher Sicherheit verbürgte. Zuerst ist klar, dass Diomedes und Odysseus, der eine, wie er in Lemnos des Philoktetes Bogen, der andere, wie er das Palladion aus Ilion raubt, Gegenstücke sind. Sodann hat Orest, welcher Aegisthos, nebst Pylades, welcher die zur Hülfe herbeieilenden Söhne des Nauplios mordet, gleichfalls ein Seitenstück in dem Opfer der Polyxena: das Thema ist beide Male blutige Sühnung. Nun fährt Pausanias fort: Diese schreckliche That hat Homer zu übergehen wohlgethan; und eben so scheint es mir besser, dass er die Einnahme von Skyros durch Achilleus besungen hat, als dass er den Achill in der Verkleidung unter den Jungfrauen sich aufhalten lässt, obwohl viele es erzählen und es auch Polygnot (hier) gemalt hat.« Die Richtigkeit dieser Auffassung der Worte des Pausanias ergiebt sich nun aus dem Folgenden, dass Polygnot »auch Nausikaa und ihre Wäscherinnen und Odysseus, wie er unter ihnen erscheint, auf dieselbe Weise, wie es Homer gedichtet, gemalt hatte.« Denn dieser Gegenstand ist das

1) Arch. Aufs. S. 20.

vortrefflichste Gegenstück zu Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Obwohl ich es für jetzt nicht wage, den inneren Gedankenzusammenhang zwischen diesen sechs Bildern nachzuweisen, so schliessen sie sich doch offenbar in ihrer räumlichen Gegenüberstellung und im Allgemeinen auch in Hinsicht des Mythenkreises so schön zusammen, dass wohl nicht daran zu zweifeln ist: sie seien alle nach einem einheitlichen Plane und von einem und demselben Künstler entworfen worden. Die andern an jenem Orte befindlichen Gemälde sondert dann Pausanias von den vorhergehenden bestimmt ab: *γραφαὶ δέ εἰσι καὶ ἄλλαι καὶ....* Hiermit hat denn auch die Vermuthung derer ihre Erledigung gefunden, welche das Gemälde der Nausikaa dem Protogenes beilegen wollten (w. m. s.). Auf das Bild der Polyxena aber werden wir ein Epigramm des Pollianus [1]) beziehen dürfen, in welchem ein Gemälde (*πίναξ*) mit der Darstellung ihrer Opferung fälschlich dem Polyklet zugeschrieben wird:

Ἅδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα
Χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.
Ἥρας ἔργον ἀδελφόν· ἴδ᾽ ὡς πέπλοιο ῥαγέντος
Τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε πέπλῳ.
Λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ· ἐν βλεφάροις δὲ
Παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος.

Die Gemälde im Pronaos des Tempels der Athene Areia zu Plataeae, für welchen Phidias das Tempelbild gemacht hatte, waren von der Hand des Polygnot und eines uns sonst ganz unbekannten Malers Onasias, dessen Namen man gegen die Autorität aller Handschriften in den bekannteren des nur als Bildhauer bekannten Onatas hat verändern wollen. Pausanias (IX, 4, 1) giebt den Inhalt dieser Gemälde nur ganz allgemein an: Polygnot malte den Kampf des Odysseus gegen die Freier, Onasias den ersten Zug der Argiver gegen Theben.

Die Beziehung dieser Darstellungen zu dem Tempel, wie zu den Zeitverhältnissen, hat Welcker [2]) in folgenden Worten sehr schön aufgefasst: „Vor Theben ging das ganze angreifende Heer unter, und Odysseus unterdrückte die Feinde im

1) Anall. II, p. 440, n. 5. 2) Allg. Lit. Zeit. 1836, S. 205.

eigenen Hause, wie die Hellenen bei Plataeae die in das Heiligthum eingedrungenen und auf ihrem Boden frech sich festsetzenden Perser. Den beiden Niederlagen solcher, die rechtmässigen Besitz gewaltsam und übermüthig an sich zu reissen trachteten, wird der Untergang der Perser verglichen, und Pallas ist's, welcher, wie der Sieg überhaupt, auch diese neueste Thebaïs und Freiermord verdankt wird.“

Von Gemälden in Thespiae hat sich nur bei Plinius (35, 123) eine beiläufige Erwähnung erhalten. „Pausias malte auch Wandgemälde mit dem Pinsel zu Thespiae, als die einst von Polygnot gemalten wieder hergestellt wurden, doch meinte man, dass er bei der Vergleichung um vieles den Kürzern gezogen, weil er in einer ihm fremden Malart (Pausias war Enkaust) sich in den Wettstreit eingelassen habe.“

In Rom sah man von Polygnot ein Gemälde in dem Porticus vor der Curie des Pompeius. Man zweifelte, ob eine Figur mit dem Schilde im Heraufsteigen oder im Herabsteigen dargestellt war: Pl. 35, 59. Ob dies der ganze Inhalt des Bildes war, lässt sich nicht entscheiden.

Wie wir oben die Polyxena dem Polygnot zugesprochen haben, so müssen wir auch eine Darstellung der Bestrafung des Salmoneus in der Unterwelt um so mehr ihm ebenfalls zuerkennen, als in dem Epigramm, welches davon handelt [1], der Irrthum des Dichters sich dadurch deutlich verräth, dass er als Vaterland des Künstlers Thasos, die Heimath des Polygnot, nicht des Polyklet anführt:

Χείρ με Πολυκλείτου Θασίου κάμεν· εἰμὶ δ᾽ἐκεῖνος
Σαλμωνεὺς, βρονταῖς ὃς Διὸς ἀντεμάνην,
ὃς με καὶ εἰν Ἀΐδῃ πορθεῖ πάλι, καί με κεραυνοῖς
βάλλει, μισῶν μου κοὺ λαλέοντα τύπον.
Ἴσχε Ζεῦ πρηστῆρα, μέθε χόλον· εἰμὶ γὰρ ἄπνους
ὁ σκοτός· ἀψύχοις εἰκόσι μὴ πολέμει.

Während wir so dem Polyklet den Ruhm eines Malers entziehen mussten, wissen wir dagegen aus Plinius (34, 85), dass Polygnot auch als Bildhauer tüchtig war, wenn er auch

1) Append. Anthol. Pal. II, p. 633.

durch kein einzelnes Werk eine besondere Berühmtheit erlangt hat.

Endlich muss noch erwähnt werden, dass es nach Plinius (35, 122) von Polygnot auch schon Gemälde in enkaustischer Manier gab, einer Gattung der Malerei, die ihre weitere Ausbildung und damit eine weit verbreitete Geltung erst in einer späteren Periode erhalten hat.

Ueber die Stellung des Polygnot in der Entwicklungsgeschichte der Malerei bietet uns vor allem ein ausführliches Urtheil des Plinius [1]) Aufschluss, und es verdient dasselbe um so sorgfältiger erwogen zu werden, als es offenbar mit den kurz vorhergehenden über Eumaros von Athen und Kimon von Kleonae im engsten Zusammenhange steht [2]). Es lautet: primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Was hier als der Fortschritt des Polygnot angeführt wird, mag uns zwar nach dem hohen Begriffe von der Kunst, welchen wir an seinen Namen zu knüpfen pflegen, geringfügig erscheinen, weshalb man auch vielfältig bestrebt gewesen ist, den Worten des Plinius eine möglichst weite Deutung zu geben. Um mir daher den Weg zu einer strengeren Auffassung zu bahnen, glaube ich mit besonderem Nachdruck auf einen allgemeinen Gesichtspunkt der Beurtheilung hinweisen zu müssen, welcher bis jetzt zum Nachtheil dieser ganzen Forschungen durchaus nicht genug hervorgehoben worden ist: Plinius giebt uns in seinen Urtheilen nicht eine Geschichte der inneren, geistigen Entwickelung, sondern eine Geschichte des eigentlich Malerischen in der Malerei, der Technik im weitesten Sinne, insofern sie die gesammten Mittel der Darstellung umfasst, nicht den geistigen Inhalt des Dargestellten. Dies ist der Grund, weshalb er von den Zeitgenossen des Phidias, welche diesem in geistiger Beziehung, wenn nicht völlig, doch beinahe ebenbürtig waren, so wenig zu berichten weiss. Er gleicht darin den Kunstforschern des vorigen Jahrhunderts, welche von der Malerei vor Raphael nur geringe Kenntniss haben, um so

1) 35, 58. 2) vgl. Jahn Ber. d. leipz. Gesellsch. 1850, S. 136.

mehr aber von Zeichnung, Farbe, Helldunkel u. a. seiner Zeitgenossen und Nachfolger zu erzählen wissen. Die Rechtfertigung, wie die Bedeutung der hier aufgestellten Sätze kann sich natürlich erst durch die ganze folgende Betrachtung der Geschichte der Malerei bis auf Apelles ergeben.

Polygnot also malte nach Plinius die Frauen mit durchsichtigem Gewande. Wörtlich könnte dies nur heissen, dass er seine Gestalten mit einer Art von durchsichtigem Flore bekleidet habe; allein dies hätte doch nur ausnahmsweise der Fall sein können, wenn der Maler nicht gegen alles, was er täglich vor Augen sah, verstossen wollte. Der Sinn dieser Worte wird also in bestimmter Weise zu begrenzen sein, und zwei andere Angaben bieten uns dazu die Mittel. Lucian in der bekannten Stelle [1]) will seine Musterschönheit in der Weise der Kassandra von Polygnot bekleidet haben: das Gewand auf das dünnste und feinste ausgearbeitet (ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην), so dass es, so viel als nöthig, in Massen zusammengezogen sei, meist aber wie vom Winde durchwehet bewegt erscheine. Eben so legt Aelian [2]) dem Polygnot Feinheiten in der Gewandung (ἱματίων λεπτότητας) bei. In beiden Stellen stehen die Worte λεπτότατον, λεπτότης in einem eigenthümlichen Doppelsinne; nemlich dass sie streng genommen auf die künstlerische Behandlung bezogen werden müssen, doch aber nur dann ihren vollen Sinn zu haben scheinen, wenn wir das λεπτὸν, das Dünne und Feine auch als eine Eigenschaft des Stoffes der Gewandung selbst anerkennen. Es ist offenbar hier an einen Stoff zu denken, welcher sich in viele kleine und zarte Falten zerlegt, für dessen Darstellung in der Malerei also nicht weniger eine grosse Feinheit und Zartheit in der Zeichnung erfordert wird. Danach erscheint es sehr wohl möglich, dass die Durchsichtigkeit des Gewandes bei Plinius nichts anderes ausdrücken will, als was bei den griechischen Gewährsmännern durch λεπτότης bezeichnet wird, und wir daher mehr an ein Durchscheinen der Form, als der Farbe des Körpers zu denken haben. Doch lässt sich dem Ausdrucke des Plinius vielleicht auch noch ein bestimmterer Sinn unterlegen. Von Kimon, dem Vorgänger des Polygnot, hiess es, dass er die Massen

1) Imagg. 7. 2) V. h. IV, 3.

der Gewandung naturgemässer gesondert habe; bei dem Mangel eigentlicher Schattengebung wird er aber eine volle Klarheit in der Anordnung kaum erreicht haben. Blicken wir nun auf die bessern der tarquiniensischen Wandgemälde, doch immer die wichtigsten Werke, welche uns zur Vergleichung übrig geblieben sind, so werden wir finden, dass man sich diesem Ziele zu nähern suchte, indem man unter dem Gewande den vollständigen Umriss der Figur selbst sehen liess, gewissermassen die Ursache der aussen sichtbaren Wirkung. Denn dem Auge wurde dadurch deutlich, weshalb das Gewand gewisse Formen annahm, weil es erkannte, wie es sich theils an die Formen des Körpers anlehnte, theils von ihnen ablöste. Nehmen wir nun an, dass dieses Verfahren zuerst von Polygnot angewendet wurde, so liesse sich dadurch die Ausdrucksweise des Plinius wenigstens in gewisser Beziehung rechtfertigen; und auch dass er nur von Frauen spricht, hätte seinen guten Grund. Denn bei den kürzeren und knapperen Männergewändern erscheint eine solche Nachhülfe minder nothwendig, um die Formen des Körpers, die Bewegung aller verschiedenen Theile in hinlänglicher Klarheit und der Natur gemäss zu zeigen, als bei der reichen Bekleidung der Frauen, welche gerade durch die Fülle des Stoffes ohne scharfe Gliederung den Körper nicht nur bedecken, sondern gänzlich verhüllen würde. War aber demnach das Verdienst dieser Neuerung schon an sich keineswegs gering, so vermochte es ausserdem auf die weitere Entwickelung der Kunst einen nicht unwesentlichen Einfluss auszuüben. Denn die Aufmerksamkeit musste sich dadurch immer mehr auf die Bedeutung der Rundung aller Körperformen und in Folge dessen auf die Beobachtung von Licht und Schatten hinlenken. Unter diesem Gesichtspunkte bereitet also Polygnot den grossartigen Umschwung in der Malerei vor, welcher bald nach ihm mit solcher Gewalt sich geltend machte, dass Plinius die Geschichte derselben eigentlich erst von dort aus beginnt.

Als weiteres Verdienst des Polygnot giebt Plinius an, er habe angefangen: os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Adaperire kann hier nur in dem Sinne von ex parte aperire stehen: einer Bedeutung, welche Forcellini anerkennt, ohne sie mit Beispielen belegen zu können. Wir begegnen hier also, wie schon Winckel-

mann bemerkt, einer Erscheinung in der Malerei, die wir in derselben Weise auch aus der Sculptur kennen: dem leise geöffneten Munde im Gegensatze zu dem geschlossenen und gekniffenen des archaischen Styls. Auffälliger müsste es erscheinen, dass es weiter heisst: Polygnot habe in seinen Köpfen die Zähne sehen lassen, wenn wir einen ähnlichen Ausdruck, wie in den Köpfen der Satyrn u. a. voraussetzen wollten. Eine richtige Erklärung wird sich vielleicht erst auf folgendem Wege ergeben. Durch das Oeffnen des Mundes entsteht im Inneren desselben ein tiefer Schatten, dessen falsche Behandlung in der Malerei leicht die ganze Wirkung, welche durch das Oeffnen erstrebt wird, aufheben und vernichten kann. Denn statt eines frischeren, lebensvolleren Hauches erzeugt ein einförmiger schwarzer Schatten leicht den Ausdruck der Kälte, der Starrheit, ja selbst der Dummheit. Jenes grössere Leben entsteht erst durch die mannigfachen Wirkungen des Lichtes, welches sich im Inneren des Mundes, namentlich an dem Weiss der Zähne bricht. Darauf also wird Polygnot sein Augenmerk gerichtet haben, wenn wir freilich auch nicht nachzuweisen vermögen, auf welche Weise er mit den geringen technischen Mitteln, auf welche sich damals die Malerei noch beschränkte, die beabsichtigte Wirkung erreichte. Diese selbst bezeichnet Plinius, wenn er sagt: Polygnot habe den Ausdruck des Gesichts von der alterthümlichen Strenge zu grösserer Mannigfaltigkeit ausgebildet.

Der Fortschritt in der Bildung des Mundes allein würde jedoch für diesen Zweck nicht genügt haben. Mindestens eben so wichtig musste die Bildung des Auges sein. Hier hatte zwar, wie wir gesehen haben, bereits Kimon von Kleonae die wesentlichsten Verbesserungen eingeleitet; jedoch scheint auch auf diesem Gebiete Polygnot seinen Vorgänger übertroffen zu haben. Denn während dessen Verdienste sich hauptsächlich auf die Vervollkommnung und naturgemässere Richtigkeit der Zeichnung zu beziehen scheinen, wodurch freilich zugleich auch eine grössere Mannigfaltigkeit des Ausdruckes möglich wurde, lässt uns das Lob, welches Lucian [1] den Augenbrauen der Kassandra des Polygnot ertheilt, beson-

1) Imagg. 7.

ders auch auf eine hohe Vollendung des geistigen Ausdruckes schliessen. Denn mag auch „*ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς*“ vor allem durch grosse Meisterschaft der Zeichnung, durch eine schön geschwungene Linie erreicht worden sein, so ist doch die Schönheit derselben nur auf den Ausdruck der Grösse und Würde berechnet. Weit stärker spricht sich ein späterer Epigrammendichter über den Ausdruck in den Augen der Polyxena des Polygnot aus: in den Augenliedern der Jungfrau liege der ganze troische Krieg.

Doch ehe von dieser Höhe des Ausdruckes weiter gesprochen wird, ist der wenigen Nachrichten zu gedenken, welche wir über die Färbung bei Polygnot besitzen. Das spätere Alterthum scheint in ihr die schwächste Seite der polygnotischen Kunst gesehen zu haben. Quintilian [1]) wundert sich, wie der simplex color bei ihm und Aglaophon noch zu seiner Zeit Liebhaber finden konnte. Auch Cicero [2]) will Polygnot und die andern ältern Maler, welche nicht mehr als vier Farben angewendet, nur wegen ihrer Formen und Zeichnung, nicht wegen der Färbung loben. Und von einer nach Illusion strebenden Wirkung der Farbe finden wir allerdings bei Polygnot und seinen Zeitgenossen keine Spur. Ueber das Technische der Farbenbehandlung sind wir leider fast gar nicht unterrichtet; und wenn wir daher durch Plinius erfahren, dass Polygnot und Mikon zuerst Oker (sil) und zwar attischen, angewandt, [3]) so wie, dass sie Tryginon, eine schwarze Farbe aus Weinhefen bereitet, [4]) so vermögen wir diese Angaben eben wegen ihrer Zusammenhangslosigkeit nicht zu würdigen. Eben so vereinzelt steht die Nachricht, dass Polygnot die Köpfe der Frauen mit buntfarbigen Mützen (mitrae) bedeckte, [5]) wenn wir nicht daraus abnehmen wollen, dass sich darin ein Streben nach einem grösseren Reichthume der Farben ausspreche. Wichtiger schon ist es, wenn Lucian [6]) an dem Bilde der Kassandra das Geröthete der Wangen preist. Denn hier gewährt uns die Vergleichung der tarquiniensischen Grabgemälde ein Mittel zu klarerem Verständniss. Auch sie sind ganz ohne Schattengebung mit einfachen Farben, wie wir von den Gemälden des Polygnot voraussetzen

---

1) XII, 10. 2) Brut. 18. 3) 33, 160. 4) 35, 42. 5) 35, 58. 6) Imagg. 7.

müssen. Wenn wir nun trotzdem geröthete Wangen bei den Frauen finden, so müssen wir daraus schliessen, dass es die Absicht des Künstlers war, nicht sowohl eine mehr oder weniger vergängliche Farbenwirkung darzustellen, als vielmehr uns die Farbe der Wangen als nothwendig ihnen anhaftend, auf ihrem eigenen Wesen beruhend zu zeigen. In dieser Auffassung aber bestärken uns einige Angaben, welche Pausanias mehr beiläufig bei der Beschreibung der delphischen Gemälde einfliessen lässt. So macht er bei der Figur des Aias, Sohnes des Oïleus, darauf aufmerksam, dass man an dem Colorit den Schiffbrüchigen erkannte, auf dessen Haut der Schmutz des Salzwassers noch zu kleben scheine. [1]) Der Dämon der Verwesung, Eurynomos, hatte eine Farbe zwischen schwarz und dunkelblau in der Mitte stehend, wie die Schmeissfliegen [2]). Tityos war gebildet schon ganz aufgerieben von der beständigen Strafe, *ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον*, ein abgeblasstes und ganz verfallenes Schattenbild. Ebenso erscheinen die Fische im Acheron ganz schattenartig. [3]) Alle diese verschiedenen Angaben sind in einer Beziehung durchaus gleicher Natur: es ist in keinem dieser Fälle auf eine eigentlich malerische Farbenwirkung abgesehen, sondern eine einzige, von dem Colorit der umgebenden Figuren abweichende Grundfarbe soll der bestimmten einzelnen Gestalt ihren besondern Charakter verleihen. Die eigenthümliche Farbe beruht auf der eigenthümlichen Natur der Gestalt; sie ist nicht etwas aus der momentanen Erscheinung der dargestellten Person Entspringendes, sondern etwas ihrem bleibenden Wesen dauernd Anhaftendes.

Ziehen wir jetzt das Resultat. Eumaros von Athen hatte Mann und Frau in der Malerei unterschieden, er hatte die Grundverschiedenheit des Colorits beider Geschlechter festgestellt. Polygnot ging weiter: auch innerhalb der einzelnen Geschlechter veränderte er die Farbe der Körper, sofern durch dieselbe das Wesen der dargestellten Person schärfer charakterisirt werden konnte. Pausanias nimmt natürlich nur von den hervorstechendsten Fällen Notiz; doch mögen wir daraus weiter folgern, dass Polygnot auch minder grelle Unterschiede, wie z. B. die Abstufungen zwischen Knaben-, Jüng-

---

1) X, 31, 1. 2) X, 28, 4. Ein ähnlicher Dämon VI, 6, 4 und in einem tarquiniensischen Gemälde. Mon. ined. dell' Inst. II, 5. 3) X, 28, 1.

lings-, Greisenalter nicht gänzlich unberücksichtigt gelassen haben wird.' Weiter nahm er die Röthe der Wangen bei den Frauen als etwas ihrem Wesen eigenthümliches in seine Malerei auf. Endlich mehrte er in dem schmückenden Beiwerke, wie den Kopfbedeckungen, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Farben. Ueberall zeigt sich also bei Polygnot ein lebhaft erwachter Sinn für die Bedeutung der Farbe, welcher die bald darauf erfolgende Umwandlung der ganzen Malerei wesentlich vorbereiten hilft, wenn sich auch eine Beachtung der Licht- und Schattenwirkung noch nirgends bei ihm verräth.

Nächst der Zeichnung und Farbe gebührt in der Malerei der Composition eine hohe Bedeutung. Sie hängt zwar auf das Engste mit der geistigen Auffassung der dargestellten Gegenstände zusammen. Doch giebt es von dieser unabhängig gewisse Forderungen, welche einzig in dem Raume begründet sind, welcher dem Künstler zu Gebote steht. Der Raum aber ist namentlich da von Einfluss, wo er von dem Künstler nicht frei gewählt, sondern wo er gegeben ist, und mehr, wo er nur einen Theil eines architektonischen Ganzen bildet. Denn hier muss der Maler, wenn er seine Aufgabe vollständig lösen will, sich diesem Ganzen zunächst völlig unterordnen und darauf bedacht sein, den architektonischen Grundgedanken auch in seinen Malereien noch weiter auszubilden. Wende man nicht ein, dass dadurch der Maler in seiner Freiheit und seiner Selbstständigkeit beeinträchtigt werde: der wahre Künstler wird aus dieser Beschränkung nur Gewinn ziehen. Den thatsächlichen Beweis kann uns Raphael durch das liefern, was er in den Stanzen des Vatican wirklich geleistet hat. Wenn nicht das höchste, so ist es doch das zuerst in die Augen springende Verdienst dieser Schöpfungen, dass sie aus dem architektonischen Raume wie mit einer innern Nothwendigkeit hervorgegangen erscheinen, dass der Künstler auch die tieferen geistigen Beziehungen gerade durch das enge Anschliessen an den Raum zu entwickeln verstanden hat. Auch die Kunst des Polygnot war vorzugsweise, vielleicht ausschliesslich darauf angewiesen, architektonische Räume zu schmücken; und es darf daher die Frage nicht unberührt bleiben: in welchem Verhältnisse sie zu den dadurch bedingten Forderungen steht. Leider

kann sie nur eine ungenügende Beantwortung erhalten, da nicht nur kein einziges Werk erhalten ist, sondern wir nicht einmal über den Raum, in welchem sich irgend eines derselben befand, genauer unterrichtet sind. Als ein allgemeines Princip jeder guten Composition werden wir indessen die Forderung des Gleichgewichtes hinstellen, welches sich häufig schon äusserlich durch einen Parallelismus der sich gegenüberstehenden Glieder bethätigen wird. Dass Polygnot sich diesen Forderungen nicht entzog, lehrt zunächst jene kleinere Reihe von Compositionen, welche offenbar mit bestimmter Rücksicht auf dieselben zusammengeordnet sind, nemlich die Bilder in der Pinakothek der Propyläen zu Athen: Odysseus, der den Bogen des Philoktet, und Diomedes, der das Palladium raubt; der Mord des Aegisthos und die Opferung der Polyxena; Achill unter den Töchtern des Lykomedes, und Odysseus unter den Begleiterinnen der Nausikaa erscheinen für Jeden, der mit den Bildwerken einigermassen vertraut ist, in so schlagender Weise als drei Paare von Gegenstücken, dass wir kühn voraussetzen dürfen, diese Entsprechung sei auch noch weiter bis in Einzelnes durchgeführt gewesen. Noch wichtiger für unsre Kenntniss auch in dieser Beziehung sind aber die Gemälde in der Lesche zu Delphi. Freilich geht Pausanias über die hier in Betracht kommenden Fragen stillschweigend hinweg. Aber die Genauigkeit seiner Beschreibung macht es möglich, diesen Mangel einigermassen zu ergänzen; was auch in der That in der letzten Zeit mehrfach versucht worden ist. Auf diese Weise ist es namentlich durch die Untersuchungen Welcker's ausser Zweifel gesetzt worden, dass in der Raumabtheilung eine grosse Regelmässigkeit herrscht. Deutlich tritt die Mittelgruppe hervor: eben so deutlich ergeben sich die beiden Endgruppen; zwischen diesen und der Mittelgruppe lagen je zwei Hauptmassen, so dass sich also die ganze Composition jedes der beiden Bilder der Breite nach in sieben Abtheilungen zerlegt, deren je zwei, zu beiden Seiten der mittleren, zu einander in einem entsprechenden Verhältnisse stehen. Schon mit diesem allgemeinen Resultate könnte man sich genügen lassen, indem man voraussetzen dürfte, dass in dem Urbilde sich noch viele Einzelheiten strenger dem Grundplane entsprechend gezeigt haben würden, als es sich bei der Mangelhaftigkeit unserer

Kenntniss nachweisen liesse. Eigene Studien haben mich indessen überzeugt, dass trotz dieser Mangelhaftigkeit das von Welcker aufgestellte Grundprincip sich noch in weit strengerer Weise durchführen lässt. Dies hier zu thun, würde theils zu viel Raum erfordern, theils ohne eine nochmalige künstlerische Reproduction nur einen halben Nutzen gewähren. Nur einige Winke über die zu befolgende Methode und die daraus sich ergebenden Resultate mögen daher hier Platz finden. Die Methode beruht einfach auf der Annahme, dass die Anordnung der Figuren in mehreren Abstufungen über einander nicht in streng von einander getrennten Reihen, gewissermassen Stockwerken, welche sich durch die ganze Breite des Bildes hinziehen, durchgeführt werden darf, sondern dass sich diese Reihen durch Vermittelungsglieder in auf- und absteigenden Linien unter einander verbinden. Auf diesem Wege ergiebt es sich, ohne dass es nöthig wäre, dem Pausanias in der Erklärung irgend wie Gewalt anzuthun, dass nicht nur je die eine Hälfte eines und desselben Bildes in den Grundlinien der Composition der andern auf das Strengste entspricht, sondern auch, dass ganz dieselben Grundlinien in beiden Gemälden gleichmässig wiederkehren. Ja ich stehe nicht an zu glauben, dass sich in der ältern, wie in der neuern Kunst kaum etwas anderes finden dürfte, was hinsichtlich strenger Gesetzmässigkeit der Composition mit den Gemälden des Polygnot den Vergleich aushielte, ohne dass dieser Künstler dadurch seine höhere künstlerische Freiheit geopfert hätte. Der schon oben benutzte Vergleich mit Raphael und seinen bei der höchsten Vollendung doch so streng gesetzmässigen Compositionen kann auch hier lehren, dass, was ich von Polygnot annehme, wenigstens nicht an einem inneren Widerspruche leidet. Blicken wir aber auf das, was wir sonst von der Kunst vor und zur Zeit des Polygnot wissen, so kann daraus für meine Ansicht nur eine Bestätigung erwachsen. Ich glaube das Grundgesetz, welches ich auch für Polygnot in Anspruch genommen habe, das strenge Entsprechen der sich gegenüberstehenden Glieder, an einer Reihe der wichtigsten Werke ältester und alter Zeit mit hinlänglicher Sicherheit dargelegt zu haben. [1]) Polygnot steht

1) Rhein. Mus. N. F. V, 321 fg.

zwar an der Grenze, aber noch innerhalb der alten Zeit. In keiner Beziehung lässt sich sagen, dass er ein Neuerer gewesen, der die Schranken durchbrochen, ein neues Gesetz aufgestellt habe. Sein Ruhm besteht vielmehr darin, dass er trotz einer freiwilligen Unterordnung unter alt hergebrachte Formen und Gesetze diesen selbst ein höheres geistiges Leben einzuhauchen, gerade aus ihnen eine höhere künstlerische Schönheit zu entwickeln verstand. Man preist unter den Schöpfungen Raphaels namentlich die Schule von Athen nicht weniger wegen der Schönheit einzelner Figuren und Gruppen, als wegen der höheren Einheit, in welche der Künstler dieselben verbunden hat. Dieses Lob ist gerecht: aber in den Grundprincipien der Composition ist hier Raphael vielleicht niemand verwandter, als Polygnot.

Diese strenge Gliederung würde indessen zuletzt doch nur ein untergeordnetes Lob bedingen, wenn sie zu nichts Höherem, als einem blos äusserlichen Schematismus führte. Ihren wahren Werth gewinnt sie erst durch den Zusammenhang mit dem Inhalte der Darstellung; und so müssen wir uns denn von den Mitteln der künstlerischen Darstellung zu der geistigen oder poetischen Auffassung der polygnotischen Schöpfungen wenden, einer Aufgabe, die freilich bei dem gänzlichen Mangel wirklicher Anschauung zu den schwierigsten gehört. Sehen wir zunächst von den wenigen, obwohl gewichtigen Urtheilen des Alterthums über das geistige Wesen des Polygnot ab, so bleiben uns nur die ausführlichen Beschreibungen der delphischen Gemälde, die uns allerdings manche sehr werthvolle Winke gewähren. Ja die Art der Beschreibung selbst kann uns als ein erstes Zeugniss gelten für die bedeutende Wirkung, welche Polygnot auf den Beschauer auszuüben vermochte. Pausanias, über dessen Nüchternheit und Trockenheit im Angesicht selbst der erhabensten Kunstwerke wir uns so oft zu beklagen Anlass haben, verräth hier häufiger, als sonst eine gewisse erhöhte Stimmung, wenigstens insofern, als er sich nicht mit der blossen Inhaltsangabe der Darstellung begnügt, sondern auch die Art derselben näher zu charakterisiren versucht, wenn er auch dabei über eine allgemeine Bezeichnung der Stellungen und des Ausdrucks selten hinausgeht.

Die Gegenstände seiner Darstellung schöpfte Polygnot, wie auch Pausanias mehrfach andeutet, aus der epischen Dichtung der Hellenen. Dieser Satz ist jedoch keinesweges so zu verstehen, dass eines seiner Gemälde nur gewissermassen eine bildliche Erläuterung zu einem bestimmten epischen Gedichte gebildet habe; sondern er nahm nur den Stoff daher, verarbeitete ihn aber in durchaus selbstständiger Weise. Diese Weise selbst können wir jedoch nicht umhin wiederum als eine epische zu bezeichnen. Dem wahren Epos fehlt gewiss die poetische Einheit so wenig, wie dem Drama; aber während in diesem die ganze Entwickelung sich streng um eine einzelne Handlung bewegt, ergiebt sich dort die Einheit erst aus einer Reihe von Begebenheiten, deren manche neben ihrer mehr allgemeinen Beziehung auf die einheitliche Grundidee auch eine gewisse Selbständigkeit für sich bewahren. Die Kunst der Anlage wird sich aber besonders darin zeigen, dass diese Episoden stets für das Ganze bedeutsam ausgewählt sein müssen. So ist es in den Gemälden des Polygnot, und nur darin unterscheidet sich der Maler vom Dichter, dass er, weil sich sein ganzes Werk nicht in einer Zeitfolge, sondern gleichzeitig dem Sinne des Beschauers darstellt, nun auch die Einheit der Zeit in demselben festgehalten hat. Mit besonderer Klarheit ist dies von Welcker für das Bild von Ilions Zerstörung nachgewiesen worden, indem er als das Grundthema die Zerstörung im Momente ihrer Vollendung hinstellt. „Zu gleicher Zeit schwört Aias, bricht Epeios den Rest der Mauer ab, mordet Neoptolemos und bricht Nestor auf, stehen die Troerinnen Todesangst aus und jammern als Gefangene, schlafen die Ilier den Todesschlaf und werden begraben und wird Helena bewundert und um Freilassung der Aethra gebeten, rüsten die Schiffsleute und Knechte des Menelaos und Familie und Gesinde des Antenor den Abzug.“ (S. 27). Diese Reihe einzelner Scenen ordnet sich aber der ursprünglichen Raumeintheilung entsprechend auf das Uebersichtlichste und Klarste. Wir erblicken im Centrum den letzten gemeinsamen Act der Achäer, zu beiden Seiten den Zustand, welcher im Lager und welcher in der Stadt durch die Entscheidung des Krieges eingetreten ist, endlich an beiden Enden den Abzug, hier freudig, dort trauervoll. Von der Mitte aus nimmt das Ergreifende und Gewaltige der Gegen-

stände nach beiden Seiten hin gleichmässig ab, wie in einer Trilogie des Aeschylos (S. 26).

In solcher Schärfe, wie hier, lässt sich allerdings für das Gemälde der Unterwelt ein streng einheitlicher Grundgedanke nicht nachweisen. Es konnte schon der Sache nach nicht sowohl eine Folge von Handlungen, als ein Bild des Zustandes der Schatten uns vor Augen geführt werden. Doch ist auch hier dieses allgemeine Thema in sehr bestimmter Weise zusammengezogen und begrenzt. Odysseus ist herabgestiegen zu den Schatten: und obwohl er keineswegs der Mittelpunkt des Ganzen ist, so ist doch dadurch nicht nur ein bestimmter Zeitpunkt gewonnen, sondern es muss deshalb auch die Beziehung auf die Helden des troischen Krieges in den Mittelpunkt treten. Und in der That gerade im Centrum erscheint als König der Schatten Achilleus, des Neoptolemos Vater, über dessen Grabe die ganze Lesche errichtet ist. Wie um ihn seine Freunde vereint sind, so hat die gemeinsame Feindschaft gegen Odysseus eine andere Gruppe griechischer Helden zusammengeführt. In diesen drei Gruppen, des Achill, des Odysseus und der seiner Feinde, ist ein hinreichend streng verbundener Kern für das Ganze gegeben, an welchen sich die übrigen Theile in mehr lockerer Weise anlehnen durften. Die Gruppe der absichtlich von den Achaeern ganz getrennt gehaltenen troischen Führer ausgenommen, zeigt sich dies auch nach den beiden Enden zu in gesteigertem Maasse. Anstatt bestimmter mythologischer Persönlichkeiten erscheinen immer mehr Büssende von allgemeinerer Bedeutung, — selbst Tantalos und Sisyphos unterscheiden sich darin wenig von dem Vatermörder und Tempelräuber — bis ganz an den Enden in dem scharfen Gegensatze zwischen Eingeweihten und Uneingeweihten der Beschauer an seine eigene Zukunft nach dem Tode und die Wahl, welche ihm in Betreff derselben hergestellt ist, gemahnt wird. Wir vermögen also auch in diesem Gemälde den tiefen dichterischen Sinn nicht zu verkennen, welcher den Künstler überall in der Auffassung des Ganzen, wie in der Anordnung seiner Theile geleitet hat.

Ueber die übrigen Werke des Polygnot sind wir leider nicht in gleich ausführlicher Weise unterrichtet. Bei dem Gemälde in der Poekile müssen wir uns daher begnügen, auf

den allgemeinen trilogischen Zusammenhang hinzuweisen, in den hier eine Scene aus der Zerstörung Ilions mit den beiden andern Bildern, der Amazonenschlacht und dem Kampfe bei Marathon gesetzt war. In den Gemälden geringeren Umfanges in den Propyläen drängt uns die strenge räumliche Entsprechung, die wir zwischen je zwei derselben erkannt haben, zu der Vermuthung, dass auch ein strenges geistiges Band die gewählten Darstellungen verbindet, welches nachzuweisen spätern Forschern hoffentlich noch einmal gelingen wird.

Wir kehren wieder zu den delphischen Gemälden zurück, um jetzt den Gedanken des Künstlers in der Durchführung des Einzelnen näher nachzuforschen. Hier zeigt sich nun schon in äusserlichen Dingen und Beiwerken ein unverkennbares Streben, sich überall nur auf das zu beschränken, was für die dargestellte Handlung nothwendig oder bedeutsam war. Nirgends ist eine Nachahmung des Wirklichen in voller Ausführlichkeit beabsichtigt: ein Baum bezeichnet den Hain der Persephone, ein Schiff die griechische Flotte, zwei Zelte das Lager, ein Haus und ein Stück Mauer die Stadt. Auch kleinere Gegenstände, Altäre, Gefässe, Ruhebetten u. a. finden wir nur da, wo durch dieselben die Lage, der Zustand der mit ihnen verbundenen Personen lebendiger geschildert werden soll (vgl. Welcker S. 30 flgd.). Eben so liessen sich zahlreiche Beispiele anführen, wie alles, was Pausanias über Bekleidung und Attribute der einzelnen Figuren bemerkt, nur dazu dient, denselben schon äusserlich einen bestimmten Charakter zu verleihen. Noch bedeutsamer für das innere Wesen ist aber häufig schon die Stelle, welche einer Figur räumlich angewiesen ist, sei es in ihrer Zusammenordnung mit andern, oder sei es im Gegensatze zu diesen. Namentlich häufig finden wir Gruppen befreundeter Personen. Sodann aber wurde z. B. schon früher die Gegenüberstellung des Odysseus und seiner Feinde in der Unterwelt erwähnt. Derselbe Gedanke offenbart sich bei der Scene der Eidesabnahme darin, dass wiederum Odysseus es ist, welcher dem Aias gegenübersteht. Er erscheint hier nach Welckers Bemerkung (S. 23.) „als Sprecher bei der Abnahme des Eides, er, der in allen grossen Angelegenheiten voran war und darum nothwendig des Frevlers Feind, der

auch zuvor auf die Steinigung des Aias angetragen hatte.“ Eben so heben sich schon durch den örtlichen Gegensatz die Charaktere des Neoptolemos und Nestor „des jüngsten und des ältesten der Heroen, des Helden neuen Anwuchses und des Greises aus früheren Geschlechtern: Neoptolemos der einzige, der in der Stadt noch mordet, und Nestor der einzige von den Heroen, der auf der andern Seite der Akropolis jenem gegenüber, der Rache schon müde, schon gerüstet zur Abreise erscheint“ (Welcker S. 15.).

Wo in der Anlage und Anordnung Alles so bedeutsam ist, da dürfen wir füglich voraussetzen, dass nun auch in der Ausführung der geistige Ausdruck der Tiefe des Gedankens entsprochen habe. Und in der That fehlt es in den Beschreibungen des Pausanias nicht an Belegen für diese Voraussetzung. Er erwähnt den Ausdruck der Klage in den Bildern der kriegsgefangenen Troerinnen, den Ausdruck der Trauer, der sich über die ganze Familie des Antenor verbreitete. Brisëis, Diomede, Iphis stehen da in bewundernder Betrachtung der Schönheit Helena's, Demophon in nachdenkender Erwartung, ob Helena die Freilassung der Aethra gewähren wird. Elasos schien eben seine Seele aushauchen zu wollen. Medusa umfasst voll Entsetzen ein Weihbecken, ein kleiner Knabe den Altar; ein Kind im Schosse eines Eunuchen bedeckt sich die Augen, Astyanax ergreift die Brust der Mutter. Während aber hier der Ausdruck durch die Handlung oder durch die besondere Lage der Person bedingt erscheint, finden wir nicht minder andere Gestalten, in denen diese Handlungen und Zustände nur als die äussere Darstellung des innersten geistigen Wesens zu betrachten sind. So sagt Pausanias von Helenos, er sitze ganz besonders niedergeschlagen da, und man würde ihn auch ohne die Ueberschrift des Namens erkannt haben. Offenbar war also hier der Charakter des Sehers vortrefflich ausgedrückt, der das Unglück seines Vaterlandes schon längst vorausgesehen, und wider seinen Willen selbst es noch beschleunigen musste. Aehnliches sprach auch vielleicht aus dem Antlitz der Kassandra, an welcher Lucian [1] die hohe Würde der Augenbrauen hervorhebt. So tritt uns in dem Bilde der Unterwelt in

1) Imagg. 7.

Thamyris der gebrochene und gestrafte Dichterstolz vor die Augen; Paris scheint selbst im Hades noch Liebesabenteuern nachgehen zu wollen, während Penthesilea auch dort ihrer Verachtung der Männer treu bleibt. — Doch genug der einzelnen Bemerkungen, welche ein aufmerksamer Leser des Pausanias sich leicht selbst wird vermehren können. Hier sollten sie nur dienen, um uns zu einer allgemeinen Würdigung des Polygnot den Weg zu bahnen und für dieselbe die Grundlage abzugeben. Die wenigen uns erhaltenen Urtheile der Alten über ihn werden sich uns nun leichter erklären und schärfer fassen lassen. Ich beginne mit einer Stelle Aelian's [1]), in welcher er mit Dionysios von Kolophon verglichen wird, der ihn in vielen Stücken nachahmte, aber in der Grösse nicht erreichte: *ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα.* Die hier gebrauchten Ausdrücke bezeichnen, streng genommen, das Wesen der polygnotischen Malerei nur in sehr äusserlicher Weise. Megalographie entspricht so ziemlich genau dem, was wir Historienmalerei nennen. *Εἰκὼν τελεία* ist, wie Jahn [2]) ausführlicher nachzuweisen gesucht, ein Bild in Lebensgrösse. [3]) Damit wäre nun allerdings dem Polygnot noch kein besonders grosses Lob ertheilt, wenn nicht Aelian dadurch zugleich auch auf Styl und Auffassung in höherem Sinne hätte hinweisen wollen. In diesem Sinne aber schliesst das Lob der Megalographie das ein, was wir über Erfindung und Composition des Ganzen der delphischen Gemälde bemerkt haben, insofern wir nemlich Polygnot dem epischen Dichter verglichen, der eine Menge einzelner Scenen zu einem grossen bedeutungsvollen Ganzen vereinigt. Die Ausführung in lebensgrossen Dimensionen ist nun zwar keine nothwendige Folge einer solchen Auffassung, wird aber doch häufig mit ihr verbunden sein, theils aus dem äusserlichem Grunde, weil solche episch-historischen Werke meistens zur Ausschmückung öffentlicher, ausgedehnter Räume bestimmt waren, theils weil der Ausdruck hoher

1) v. h. IV, 3. 2) Die Gemälde des Polygnot. Kieler Studien S. 142 flgd. 3) Freilich bleibt der Ausdruck *ἐν τοῖς τελείοις* namentlich wegen des Artikels immer auffällig; und wir müssen zugeben, dass Aelian mit diesen Worten den Polygnot vielleicht nur als einen der vollendetsten Künstler hat bezeichnen wollen. In ähnlichem Sinne wird *ἀκρὸς* z. B. von Plutarch häufig angewendet: Num. 13 *ἕνα τῶν ἄκρων δημιουργῶν;* Pelop. 23; Lysand. 7; Philop. 14, Aemil. Paull. 3.

geistiger Bedeutung in verkleinerten Verhältnissen leicht verloren gehen kann, geistige Grossartigkeit am besten auch bei räumlicher Grösse ihren Ausdruck finden wird. So werden wir denn in dem Urtheile Aelians die Ausdrücke *μεγάλα*, *μέγεθος* nicht nur materiell von räumlicher Grösse und Ausdehnung verstehen dürfen, sondern im übertragenen Sinne auf die Grossartigkeit der ganzen Auffassung beziehen müssen. Polygnot malte also im grossen, idealen Style. Das wird uns aber noch ausdrücklich bestätigt durch einen Zeugen, dessen Urtheil ein noch bei weitem grösseres Gewicht für uns haben muss, als das des Aelian, nemlich durch Aristoteles. Auch Aristoteles stellt Polygnot mit Dionysios, und ausserdem mit Pauson zusammen. Sein Urtheil aber lässt das Räumliche ganz unberücksichtigt und betrifft einzig die geistige Auffassung: Polygnot bildete seine Gestalten über der Wirklichkeit, Pauson unter derselben, Dionysios ihr entsprechend.[1] Hier ist also der ideale Charakter der polygnotischen Kunst mit einem Worte deutlich genug ausgesprochen. Denn wenn Polygnot seine Gestalten vollkommener darstellte, als sie uns in der Wirklichkeit vor Augen zu treten pflegen, so war dies, wie wir in den Erörterungen über Phidias gezeigt haben, nur möglich, indem er sie frei von den Zufälligkeiten und Mängeln der Wirklichkeit nur nach ihrem innern Wesen, nach der Idee bildete, welche sie zu verkörpern bestimmt waren. Vergegenwärtigen wir uns aber, da einmal Phidias genannt ward, dessen Aufgabe und vergleichen sie mit der des Polygnot, so wird uns auch von der Verschiedenheit der Kunstgattung abgesehen, ein sehr wesentlicher Unterschied nicht verborgen bleiben können. Bei der Bildung der Götterideale handelt es sich um durchaus einfache und reine Ideen, deren jede für sich in ihrer höchsten Vollendung zu erfassen war, man möchte sagen in ihrer Abstraction von allen sie umgebenden Handlungen und Zuständen. Denn die Götter waren nicht durch diese geworden, was sie waren; sondern sie waren es ihrem Wesen nach von Anfang an. Die Darstellungen des Polygnot bewegten sich ziemlich ausschliesslich in der Welt der Heroen. Diese steht

---

1) Poët. 2: *Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκάζει.*

allerdings in ihrem Wesen den Göttern noch näher, als das gewöhnliche Geschlecht der Menschen; aber mindestens eben so grossen Antheil hat sie an dem Wesen der Letzteren. Eine Idealität in gleichem Sinne, wie den Göttern kann also den Heroen nicht zukommen. Wohl aber sind sie Ideale, insofern die besondere geistige Eigenthümlichkeit, welche das ganze Wesen einer Persönlichkeit bestimmt, in ihnen in ursprünglicher Reinheit ausgeprägt erscheint. Und dass sie Polygnot in dieser Weise aufgefasst hatte, das lehren nicht nur seine delphischen Gemälde, wie wir sie früher im Einzelnen betrachtet haben, sondern das bestätigt auch Aristoteles noch ausdrücklich, zwar nur durch ein einziges Wort, dessen Bedeutung jedoch durch den Gegensatz, wie durch den ganzen Zusammenhang sehr scharf hervorgehoben wird. Er nennt Polygnot ausgezeichnet als *ἠθογράφος*, während des Zeuxis Malerei kein *ἦθος* habe.[1]) Diesen Ausspruch thut Aristoteles bei Gelegenheit der Definition der Tragödie und zur Erläuterung derselben. Wir werden dagegen den umgekehrten Weg einschlagen und sein Urtheil über die Künstler aus unserer Kenntniss der Tragödie erklären müssen. Das Wesen derselben setzt er in die Darstellung der Handlung (*πρᾶξις*); diese aber solle auf dem *ἦθος* beruhen, aus dem *ἦθος* hervorgehen. Doch sei letzteres nicht selbst Zweck: denn während ohne Handlung eine Tragödie überhaupt nicht denkbar sei, gäbe es dagegen in Wirklichkeit, namentlich unter den neueren, manche ohne Ethos. Ethos nun ist nach dem Sprachgebrauche des Aristoteles, der hier wegen der später modificirten Bedeutung allein als maassgebend gelten darf, der unveränderliche, von den einzelnen Handlungen durchaus unabhängige Charakter der Personen, durch welchen vielmehr die Handlungsweise des Individuums überall erst bestimmt wird, ohne dass die jedesmalige einzelne Situation auf ihn selbst eine Rückwirkung zu äussern vermöchte.[2]) Dieses Ethos ist natürlich, wie keineswegs immer vorhanden in der Tragödie, so auch keineswegs blos in ihr zu finden. Homer war, mit den beiden Hauptshelden seiner Gedichte beginnend, in der Aufstellung ethischer Charaktere

1) Poët. 6: *ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.* 2) Poët. 6: *ἤθη καθ᾽ ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας* oder: *ἦθος τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις.*

allen vorangegangen; nur durfte im Epos bei der Mannigfaltigkeit und dem episodischen Charakter mancher Handlungen das Ethos häufig nur im Allgemeinen vorausgesetzt werden, ohne dass es sich überall in gleicher Stärke zu manifestiren nöthig hatte. In der Tragödie dagegen bewegt sich alles weit strenger um eine einheitliche abgeschlossene Handlung, und die Personen treten gewissermassen nur deshalb selbstredend auf, um von ihrem Antheile an dieser Handlung Zeugniss abzulegen. Hier ist es also nöthig, dass sich eben dieser Antheil immer als das nothwendige Resultat der im Charakter der handelnden Person begründeten sittlichen Motive offenbare.[1]) Und in der That ist dies bei den Meisterwerken der griechischen Tragödie immer der Fall; so bei Sophokles, so namentlich bei Aeschylos, in dessen Prometheus z. B. die Bedeutung des Ethos fast die Bedeutung der Handlung überwiegt. Nach solchen Charakteren müssen wir also des Aristoteles Ausspruch über Polygnot als Maler des Ethos beurtheilen: denn offenbar will er, wenn er Zeuxis wegen Mangels desselben mit den neuern Tragikern vergleicht, Polygnot den älteren gleich setzen. Jetzt wird aber die Absicht deutlicher hervortreten, in welcher die frühern Bemerkungen über die einzelnen Figuren der delphischen Gemälde gemacht wurden. Sie liefern den thatsächlichen Beweis, wie bei Polygnot von der allgemeinen Anlage bis zu den kleinsten Besonderheiten im Einzelnen Alles nur darauf berechnet ist, jenes Ethos in eben so klaren, als bedeutsamen Zügen uns auf das Eindringlichste zur Anschauung zu bringen.

Wenn nun nach Aristoteles der höchste Zweck der Kunst auf geistige Erhebung und sittliche Veredelung gerichtet ist [2]), so werden wir die Ursache, weshalb Aristoteles im Grunde genommen unter allen Malern keinen höher schätzt, als gerade Polygnot, eben in dem Vorwalten des Ethos bei diesem Künstler suchen müssen. Und er selbst spricht dies noch ausdrücklich aus, indem er die Jugend vor dem Anblicke der Werke eines Pauson zu bewahren räth, dagegen aber anempfiehlt, die des Polygnot zu betrachten und wer

---

1) Vgl. Jahn in den Ber. d. leipz. Gesellsch. 1850, S. 108. 2) Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie d. K. II, S. 50—70.

sonst noch von Malern und Bildhauern ἠθικὸς sei [1]. Gerade je entfernter aber dem Aristoteles hier eine platt moralisirende Tendenz liegt, um so höher müssen wir das in seinem Urtheile erhaltene Lob anschlagen, ja, wir vermögen ihm kaum ein anderes an die Seite zu stellen, als das, welches die Griechen dem Zeus des Phidias ertheilten, indem sie sagten: der Künstler habe durch dieses Werk der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt. Denn in beiden Urtheilen spricht sich die Grundansicht aus, dass die höchsten künstlerischen nur im Vereine mit den höchsten sittlichen Forderungen ihre Befriedigung finden können, oder mit andern Worten, dass das Schöne und Gute in ihren höchsten Entwickelungen zusammenfallen müssen.

Auf diesem Punkte angelangt, müssen wir nochmals den Gegensatz ins Auge fassen, welcher in dem Urtheile des Aristoteles und dem des Plinius über Polygnot enthalten ist, einen Gegensatz, wie er schroffer wohl selten ausgesprochen worden ist. Denn der eine lässt die eigentliche Blüthe der Malerei erst nach dem Tode desjenigen beginnen, welchem der andere den Ehrenplatz unter den Malern ertheilt. Und doch löst sich jetzt dieser Gegensatz in der einfachsten Weise. Plinius hat vor allem die Malerei als solche im Auge, und vermag also dem Polygnot keine hervorragende Stellung anzuweisen, da er von einem der wesentlichsten Theile der Malerei, von der durch Licht und Schatten bedingten Farbenwirkung, noch gar keinen Begriff hatte, und sogar in der Formengebung sich auf die geringsten Mittel beschränkt sah, indem auch hier eine Durchbildung im Einzelnen erst durch die Berücksichtigung von Licht und Schatten möglich wird. Dem Aristoteles sind ähnliche Rücksichten durchaus fremd: er richtet sein Augenmerk auf die von der besonderen Gattung unabhängigen höchsten Endzwecke der Kunst, und es lässt sich daher sogar behaupten, seine Anerkennung gelte nicht sowohl dem Polygnot als Maler, sondern dem Künstler im Allgemeinen, insofern er geistige, poetische Ideen vermöge der Kunst anschaulich darstellt. Die besondere Technik, welche er dabei anwendet, erscheint diesem Gesichtspunkte gegenüber durchaus untergeordnet und nur als das Mittel zu einem

1) Pol. VIII, 5.

höheren Zwecke; ja die ganze sinnliche Wirkung, welche auf diesem Wege erreicht wird, vermag als solche noch keinen Anspruch auf selbstständigen Werth zu erheben. So betrachtet gereicht dem Polygnot die Beschränkung auf die zum Ausdrucke der Gedanken nothwendigsten Mittel keineswegs zum Nachtheil; vielmehr könnte man umgekehrt behaupten: eben darum, weil er noch nicht durch das Streben nach sinnlichen, rein malerischen Effecten abgezogen wurde, sei seine Kunst eine um so reiner geistige geblieben. Auf jeden Fall verdankt sie ihre Anerkennung bei Aristoteles dieser letzteren Eigenschaft. Wenn wir nun nicht umhin können, das Urtheil dieses gewichtigen Gewährsmannes überall als Grundlage für uns anzuerkennen, so dürfen wir doch, so oft wir auch den nachfolgenden Künstlern gegenüber Polygnot den grössten Künstler unter den Malern nennen, nie vergessen, von welchem Standpunkte aus dieses Urtheil gefällt ist. Denn nur, indem wir überall diesen Standpunkt von dem entgegengesetzten, wie er sich bei Plinius ausspricht, streng scheiden, wird es uns möglich werden, auch ferner durch die Widersprüche der Beurtheilung hindurch den richtigen Weg zu finden, und für die Feststellung der Verdienste jedes Einzelnen einen sichern Maassstab zu gewinnen.

Die übrigen Maler in Athen.

Als der bedeutendste unter den Genossen des Polygnot erscheint:

Mikon,

Sohn des Atheners Phanochos (Schol. Arist. Lysistr. 679). In der Poekile, im Theseion, im Tempel der Dioskuren, wo Polygnot arbeitet, ist auch er beschäftigt; und in die Zeit jener Gemälde fällt auch eines der Werke, welche er als Bildhauer ausführte, die Statue des Atheners Kallias, welcher Ol. 77 im Pankration gesiegt hatte: Paus. V, 9, 3; vgl. Th. I, S. 274. Die Nachrichten über seine Gemälde, so wie über einige Farben, deren er sich bediente, sind bereits unter Polygnot mitgetheilt worden. Hier sei nur noch erwähnt, dass er für besonders ausgezeichnet im Malen von Pferden galt: Aelian h. a. IV, 50. Ein berühmter Reiter, Simon, fand jedoch daran auszusetzen, dass er einem Pferde einmal auch untere Augenwimpern gemalt hatte: Pollux

II, 4, §. 12; Hierocles Hippiatr. p. 173; Tzetz. Chil. XII, 427 v. 560; andere machten nach Aelian nicht Mikon, sondern Apelles diesen Vorwurf. — Als einen Maler der alten Schule führt den Mikon auch Varro an, zusammen mit zwei andern unbekannten Malern, deren Namen sich wegen des Verderbnisses der handschriftlichen Lesart nicht mit voller Sicherheit herstellen lassen: nach der Vulgata lauten sie Diores und Arimna [1]).

In enger Beziehung zu der Künstlergruppe, deren Mittelpunkt Polygnot bildete, scheint auch die Familie des Phidias gestanden zu haben, wenn wir auch über seine eigene Thätigkeit als Maler nur eine dunkle Kunde besitzen (vgl. Th. I, S. 187). Aber während er bald die Malerei mit der Bildhauerei vertauschte, widmete sich ihr einer seiner Verwandten ganz ausschliesslich:

Panaenos

wird von Strabo (VIII, p. 354 A) Vetter (ἀδελφιδοῦς) des Phidias genannt, und es ist wohl nur einem loseren Sprachgebrauche zuzuschreiben, wenn Pausanias (V, 11, 2) und Plinius (35, 54 u. 57; 36, 177) ihn als Bruder bezeichnen. Dass der sonst unbekannte Maler Pleistaenetos, welcher von Plutarch (de glor. Ath. p. 346 B) gleichfalls als Bruder des Phidias angeführt wird, wahrscheinlich mit Panaenos identisch ist, hat schon Müller (de Phid. p. 8) bemerkt. Plinius (35, 54) nun setzt ihn in Ol. 83, was etwa auf die mittlere Zeit seiner Thätigkeit bezogen werden muss. Denn schon früher, in der kimonischen Periode, malte er mit Polygnot (w. m. s.) und Mikon in der Poekile; später, nemlich in der 86sten Olympiade, finden wir ihn als Gehülfen und Genossen des Phidias am Zeus zu Olympia beschäftigt. Dort malt er nicht nur die Schranken des Thrones (Paus. V, 11, 5—7; vgl. Th. I, S. 172); sondern besorgt überhaupt den farbigen Schmuck des Bildes namentlich am Gewande; und ausserdem sah man bei dem Heiligthume noch andere vortreffliche Gemälde von seiner Hand: Strabo VIII, p. 354 A. Es war gewiss zu derselben Zeit, dass er an der Athene auf der Burg von Elis, welche Kolotes aus Gold und Elfenbein

1) de ling. lat. IX. 6, 12 ed. Müll. Pictores Apelles, Protogenes, sic alii artifices non reprehendendi, quod consuetudinem Miconis, Dioris, Arimnae etiam superiorum non sunt secuti.

ausführte, die innere Seite des Schildes mit Malereien (wohl in Schmelzfarben) zierte: Plin. 35, 54; sowie er vielleicht auch die Wände ihres Tempels mit Malereien bedeckte. Freilich erzählt Plinius (36, 177) nur von dem Bewurfe der Wand, wie ihn Panaenos mit Milch und Safran angemacht hatte, so dass er noch zu seiner Zeit mit dem feuchten Daumen gerieben Safrangeruch und Geschmack bewahrt hatte. Allein es ist schwer zu glauben, dass sich Panaenos blos um den Bewurf bekümmert, wenn es sich nicht darum gehandelt hätte, einen guten Grund für Wandgemälde zu gewinnen. — Endlich erwähnt Plinius (35, 58) noch eines künstlerischen Wettstreites bei den pythischen Spielen, in welchem Panaenos indessen von Timagoras aus Chalkis besiegt worden sei, „wie auch aus einem alten Gedichte des Timagoras selbst hervorgehe, indem die Chroniken einen offenbaren Irrthum enthielten.“ Worauf sich diese Angabe beziehe, wissen wir nicht, wie wir überhaupt über solche künstlerischen Wettkämpfe nicht genauer unterrichtet sind. Auch Timagoras ist sonst gänzlich unbekannt.

Eben so wenig ist hier über Onasias, den Genossen des Polygnot in Plataeae, etwas hinzuzufügen.

Dionysios aus Kolophon wurde schon einige Male beiläufig erwähnt. Nach einem Epigramme des Simonides, aus welchem sich ergiebt, dass er schon bei Lebzeiten dieses Dichters, also vor Ol. 78, 1 thätig war, malte er den einen Flügel einer Thür, während der andere ein Werk des Kimon oder Mikon war. Zweimal wird er mit Polygnot zusammengestellt, von Aristoteles (Poet. 2.) und von Aelian (v. h. IV, 3). Nach dem Letzteren ahmte er *πλὴν τοῦ μεγέθους* die Kunst des Polygnot nach, sowohl in der strengen Sorgfalt, im Pathos und Ethos, als in der Art der Gestaltung der Figuren, in der Feinheit der Gewandung u. s. w. Der Gegensatz, dass Polygnot *ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα* könnte uns nun zwar veranlassen, den Unterschied zwischen beiden Malern einzig in der materiellen Grösse finden zu wollen. Doch haben wir schon früher gesehen, dass damit auch eine Verschiedenheit der ganzen Auffassung verbunden war. Wir müssen dies namentlich aus der Aeusserung des Aristoteles schliessen, dass Polygnot seine Gestalten über der Wirklichkeit, Dionysios ihr entsprechend, Pauson

unter derselben bildete Damit verbindet sich endlich noch ein Urtheil des Plutarch (Timol. 36): wie die Poesie des Kolophoniers Antimachos und die Malerei seines Landsmannes Dionysios, obwohl ihnen Kraft und Nachdruck nicht abgehe, den Eindruck einer mühsamen Anstrengung machten, dagegen die Gemälde des Nikomachos, und die Verse des Homer bei ihrer sonstigen Kraft und Anmuth den Vorzug hätten, dass sie geschickt und mit Leichtigkeit ausgearbeitet schienen, so besitze im Vergleich mit der mühsamen Strategie des Epaminondas und des Agesilaos die des Timoleon ausser der Schönheit auch den Vorzug grosser Leichtigkeit. Diese Urtheile, mit denen unsere Nachrichten über Dionysios erschöpft sind, reichen allerdings zu einer in Einzelheiten eingehenden Charakteristik nicht hin. Doch lässt sich aus seiner Zusammenstellung mit Polygnot folgern, dass er ein Künstler von Bedeutung war, zwar ohne die ideale Grösse des Polygnot, sonst aber in allen übrigen Beziehungen ihm vergleichbar. Darum werden wir aber nicht annehmen dürfen, dass Aristoteles ihn als einen Naturalisten bezeichnen wollte, sondern nur dass seine Auffassung, um einen Vergleich aus der Kunst der Rede herzunehmen, eine prosaischere war. [1]) Eine solche kann in der Kunst einen höheren Werth nur durch die Strenge der Durchführung erhalten, und diese muss nach dem Urtheil des Plutarch in den Werken des Dionysios vorhanden gewesen sein. So möchte sich unser Urtheil über ihn dahin zusammenfassen lassen, dass er weniger durch angeborenes poetisch-künstlerisches Genie, als durch angestrengten Eifer und sorgfältiges Studium sich zu einem Künstler von Bedeutung emporgearbeitet hatte. — In vieler Beziehung den geraden Gegensatz zu ihm bildet:

Pauson, von welchem Aristoteles (Poet. 2) sagt, er bilde seine Gestalten unter der Wirklichkeit, d. h. hässlicher; weshalb er an einer andern Stelle (Polit. VIII, 5) räth, die Jugend vor dem Anblick seiner Werke zu bewahren, um ihre Einbildung so viel als möglich von allen Bildern des Hässlichen rein zu erhalten. Er muss ein armer Teufel gewesen

1) Dass er nur wirkliche Menschen, nicht Helden oder Götter, gemalt, und deshalb sogar den Beinamen *ἀνθρωπογράφος* erhalten habe, hat man aus einer Stelle des Plinius (35, 113) folgern wollen, welche ich jedoch auf einen jüngern Dionysios, einen Zeitgenossen des Vârro, beziehen zu müssen glaube.

sein, der aber seine Armuth mit einem gewissen Humor ertrug. So war wohl seine Persönlichkeit vorzugsweise geeignet, den Spott der Komiker zu reizen; und in der That macht ihn Aristophanes mehrmals zur Zielscheibe seines Witzes: Plut. 602; Acharn. 854; Thesmoph. 949; vgl. die Scholien, die ihn ausdrücklich Maler nennen. Umgekehrt mag auch er wieder seine Freude daran gehabt haben, sich über andere Leute lustig zu machen. Eine Anekdote dieser Art wenigstens, wie er einen Besteller gefoppt, wird mehrfach erzählt: Lucian Dem. enc. 24; Plut. de Pyth. or. p. 396 E; Aelian v. h. XIV, 15. Es ward ihm nemlich aufgetragen, ein Pferd zu malen, das sich wälze. Er jedoch malte es laufend von Staub umhüllt. Darüber vom Besteller zur Rede gesetzt, drehte er es um, und nun erschien es, wie es verlangt war. Sonach möchte man den Grundzug seines Charakters in der Ironie suchen dürfen, wie sich diese auch bei manchen Philosophen seiner Zeit zu zeigen beginnt. Sie setzt eine bestimmte natürliche Befähigung, eine gewisse Schnelligkeit des Geistes voraus. Da es aber im Wesen von Witz und Spott liegt, dem Hohen und Edlen etwas von seiner Würde zu nehmen, so musste diese Ironie, wo sie nicht, wie bei Sokrates, nur als Mittel zu einem höheren Zwecke benutzt ward, bald dahin gelangen, dem Hässlichen und Gemeinen an sich eine selbstständige Berechtigung zuerkennen zu wollen. Dass Pauson geradezu Caricaturen gemalt habe, wie man wohl gemeint hat, ist darum noch nicht mit Nothwendigkeit anzunehmen; es mochte ihm eine humoristische Auffassung des Hässlichen genügen, bei welcher es mehr auf eine leichte, scharfe Charakteristik ankam, als auf eine sorgfältige Durchführung aller Einzelnheiten. Daraus erklärt sich zugleich seine Fruchtbarkeit, in Folge deren noch ein Schriftsteller des vierten Jahrhunderts, Themistius, tadelnd bemerkt, dass die grosse Zahl von Werken keinen Ersatz gewähre für die hohe Vortrefflichkeit, wie sie sich z. B. bei Zeuxis und Apelles finde: Themist. de praefect. suscept. §. 11, p. 40 ed. Mai; cf. R. Roch. peint. ant. in. p. 86. — Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich übrigens aus der Aufführungszeit der Komödien des Aristophanes, in denen seiner gedacht wird: die Acharner fallen in Ol. 88, 3; die Thesmophoriazusen Ol. 92, 2; der Plutos Ol. 97, 4; so dass Pauson, was nicht zu übersehen

ist, eigentlich nur mit dem Beginne seiner Thätigkeit in die Periode fällt, welche wir als die des Polygnot bezeichnet haben.

Agatharchos,

Sohn des Eudemos, gebürtig von der Insel Samos, aber durch seine Thätigkeit nach Athen gehörig, erlernte die Kunst ohne Lehrer: Suid. Harpocr. s. v.; Olympiodor. ap. Bentley op. phil. p. 349 ed. Lips. Für die Bestimmung seiner Zeit liegen drei Angaben vor. Zuerst sagt Vitruv (VII. praef. §. 10), dass er dem Aeschylos für eine Tragödie die Scene herrichtete (scenam fecit) und darüber einen Commentar zurückliess. Sodann wissen wir aus Plutarch (Pericl. 13; de amic. mult. p. 94 F), dass er sich noch mit Zeuxis begegnete, indem dieser auf die Prahlerei des erstern: er male schnell und leicht, erwiederte: er selbst aber in langer Zeit. Endlich wird mehrfach erzählt, dass Alkibiades den Agatharch, als dieser wegen anderer Bestellungen für ihn zu arbeiten sich weigerte, bei sich einsperrte und zwang, sein Haus auszumalen. Nach Plutarch (Alcib. 16.) entliess er ihn nach beendigter Arbeit reich beschenkt. Nach Andokides (orat. c. Alcib. §. 17 ed. Bekk.) entfloh Agatharch; und Alkibiades, ohne an sein eigenes Unrecht zu denken, machte ihm noch Vorwürfe, dass er die Arbeit unvollendet verlassen (vgl. ausserdem Demosth. in Mid. p. 562, mit den Scholien). Indem man nun einer Seits annahm, dass Aeschylos seine letzten Tragödien in Athen Ol. 76 oder 77 aufführte, und nach Aristoteles (poet. 4.) die Skenographie, d. h. die kunstmässige Theatermalerei zu einer Erfindung des Sophokles machte, anderer Seits dem Plinius folgend die Blüthe des Zeuxis in Ol. 95 setzte, war es unmöglich, die obigen Angaben auf eine einzige Person zu vereinigen. Doch hat schon Müller (zu Voelkel's arch. Nachlass, S. 149.) einen Theil dieser chronologischen Schwierigkeiten beseitigt. Die Oresteia des Aeschylos ward erst Ol. 80, 2 aufgeführt und der Dichter war in Athen gegenwärtig; damals blühte aber auch schon Sophokles, und er mochte zu der neuen Kunst etwas früher den ersten Anstoss gegeben haben. Was nun Zeuxis anlangt, so werden wir unten nachweisen, dass wahrscheinlich schon Ol. 88, 3 ein Bild von ihm in Athen vorhanden war. In dieselbe Zeit mag aber auch das Zusammentreffen des Agatharch mit Alkibiades zu setzen

4*

sein. Dieser war beim Tode seines Vormundes Perikles (Ol. 87, 4) etwa zwanzig Jahre alt; und in die nächste Zeit fallen ohne Zweifel seine tollsten Jugendstreiche, also auch wohl die Geschichte mit Agatharch. Demnach lassen sich die drei verschiedenen Angaben sehr wohl auf eine und dieselbe Person beziehen, und wir setzen die Thätigkeit des Agatharch etwa zwischen Ol. 80 und 90.

Werke des Agatharch werden sonst nicht angeführt. Sehr begreiflich ist es, dass die Bühnen- und Zimmermalerei ihn zu perspectivischen Studien aufforderte und anregte; und es ist um so weniger Anstoss daran zu nehmen, wenn er in dieser verhältnissmässig frühen Zeit auch theoretisch in einer Schrift über Skenographie handelte, da unmittelbar nach ihm (ex eo moniti) Demokrit und Anaxagoras dieser Kunst eine weitere wissenschaftliche Begründung gaben, wie Vitruv ausdrücklich berichtet. Freilich musste ihn diese Malerei auch wieder zu einem flüchtigen Arbeiten verführen, dessen er sich sogar rühmte: denn sein Zweck, illusorischer Effekt für die Ferne, konnte dabei sehr wohl erreicht werden. „So stellt sich," um mit den Worten Müllers (S. 150) fortzufahren, „mit Agatharch der älteren Schule des Polygnot, welche in der Composition gelehrt und gedankenreich und in der Zeichnung höchst sorgfältig, aber im Farbengebrauch äusserst schlicht und einfach und auf Täuschung der Augen wenig bedacht war, eine Schule entgegen, die, von ganz andern Principien ausgehend, die Augen der Menge durch den optischen Schein des Körperlichen und Wirklichen zu fesseln wusste. Das Urtheil des Publikums im Ganzen war diesen Alles; sie waren, wie die neueren Musiker Athens, eifrige Diener der Theatrokratie, der Demokratie in der Kunst, über deren verderbliche Wirkungen Platon so bittere Klagen führt: aber wenn sie auch in vielen Stücken von der Strenge der Kunst nachliessen, und daher die Skenographie oft als eine Malerei für die Ungebildeten dargestellt wird, so wurden doch auch wieder wesentliche Theile der Malerei durch sie ausgebildet, und die höhere Stufe, welche Zeuxis und zuletzt Apelles erstiegen, wesentlich vorbereitet."

Die Maler im übrigen Griechenland.

Indem wir die noch übrigen Künstler dieser Periode nach ihrer Heimath anordnen, müssen wir zuerst wieder nach Thasos, dem Vaterlande des Polygnot, und zwar zu dessen Familie zurückkehren.

Aristophon war der Bruder des Polygnot, scheint aber einer durchaus verschiedenen Kunstrichtung gefolgt zu sein, weshalb ich ihn absichtlich nicht mit diesem im Zusammenhange betrachtet habe. Dass er der jüngere war, folgt aus unserer bei der Erörterung über seinen Vater Aglophon ausgesprochenen Vermuthung, wonach er noch für Alkibiades, also bis gegen das Ende der achtziger Olympiaden, thätig war. Plinius, der ihn unter den Künstlern zweiten Ranges (primis proximi) anführt, erwähnt zwei Werke von ihm (35, 138). Das eine stellte dar den Ankaeos vom Eber verwundet und von Astypale, oder richtiger Astypalaea, betrauert. Wie Jahn (Ber. d. sächs. Ges. 1848, S. 127) bemerkt hat, haben wir hier nicht an den Jagdgenossen des Meleager zu denken, sondern an den Herrscher von Samos, Sohn des Poseidon und der Astypalaea, an welchem sich die sprüchwörtlich gewordene Warnung erfüllte:

πολλὰ μεταξὺ πέλει κύλικος καὶ χείλεος ἄκρου.

Denn als er schon den Becher mit dem Weine, dessen Genuss ihm nach einer Weissagung nicht sollte zu Theil werden, an die Lippen gesetzt hatte, kam die Botschaft, dass ein mächtiger Eber die Aecker verwüste; er zog ihm entgegen und fiel auf der Jagd. — Das zweite Bild umfasste eine Darstellung von sechs Figuren: „Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolon;“ stellte also, wie Jahn (Arch. Zeit. 1847, S. 127) bemerkt, ein Abenteuer des Odysseus aus der letzten Zeit der Belagerung Troja's dar, nachdem Paris gefallen und Helena mit Deiphobos vermählt war; wahrscheinlich wie Odysseus als Bettler verkleidet sich in die Stadt einschlich und mit Helena den Plan zur Eroberung der Stadt verabredete (Welcker gr. Trag. S. 948 fg.). Auffallend kann es sein, dass Plinius dieses Bild von sechs Figuren eine numerosa tabula nennt. Die Erklärung dafür werden wir in einer schon unter Myron angeführten Stelle des Quintilian (V, 10) zu suchen haben: vulgoque (inter opifices) paullo numerosius

opus dicitur argumentorsum. Denn trotz der geringen Zahl der Personen bietet ihre Zusammenstellung eine unerwartete Fülle von künstlerischen Motiven, den Trug des Odysseus, die Leichtgläubigkeit des Priamos, die Verstellung der Helena, Motive, welche ein tiefes Verständniss des psychologischen Ausdruckes voraussetzen. Ein ähnliches psychologisches Interesse, welches auch dem Bilde des Ankaeos nicht fremd sein mochte, wird nun Aristophon auch einem dritten Werke verliehen haben: dem Bilde des Philoktetes: Plut. de aud. poet. p. 18 C; quaest. conv. V, 1, p. 674 A. Man könnte versucht sein, eine Beschreibung des jüngeren Philostratus (18) auf dieses Gemälde zu beziehen, wenn nicht Parrhasios denselben Gegenstand behandelt hätte und zwar, wie es scheint, in einer jener Beschreibung durchaus entsprechenden Weise. — Ausserdem bleiben noch jene beiden Gemälde zu erwähnen, welche Satyrus bei Athenaeus (XII, 534 D) dem Aglaophon zuschreibt, während Plutarch (Alcib. 16) wenigstens eines derselben als Werk des Aristophon anführt: Alkibiades von Olympias und Pythias gekrönt; und Alkibiades, schöner von Gesicht als die Frauen, auf den Knien der Nemea sitzend und in ihren Armen ruhend. — Blicken wir namentlich auf die drei ersten Gemälde, so mögen wir einen Einfluss des Polygnot auf seinen Bruder gern darin zugeben, dass auch dieser noch vorzugsweise sein Augenmerk auf eine bedeutungsvolle geistige Charakteristik lenkte. Aber ein höchst wesentlicher Unterschied zeigt sich schon äusserlich in dem Umfange der Werke beider Brüder. Bei Aristophon erscheint als selbstständiges Bild, was bei Polygnot meist nur den Werth einer Episode gehabt haben würde. Die Werke des Aristophon sind Staffeleibilder, wie sie erst im Anfange der nächsten Periode eine überwiegende Geltung gewinnen. Dass aber die ganze Behandlung solcher Gemälde wesentlich verschieden sein musste von der jener grossen und umfangreichen, zum Schmucke von Tempeln und Hallen bestimmten Schöpfungen, leuchtet theils an sich ein, theils wird es durch spätere Erörterungen in ein noch helleres Licht gesetzt werden.

Ein Landsmann des Aristophon war:

Neseus, der Lehrer des Zeuxis, wie ein Theil der Forscher des Alterthums glaubte: Plin. 35, 61. Auf die Zeit

seiner Thätigkeit macht Plinius blos aus der seines Schülers einen Schluss; und wir müssen ihm darin folgen, da wir sonst keine Nachrichten über den Lehrer haben. Denn dass ein κηροπλάστης Neses, welcher am Erechtheum arbeitete, mit dem thasischen Maler identisch sei, wie Bergk (Ztsch. f. Altw. 1847, S. 174) vermuthet, ist eine Annahme, der es durchaus an aller Wahrscheinlichkeit gebricht. Ausserdem ist nur noch ein einziger thasischer Maler, Aristomenes, und auch dieser nur aus einer einzigen Erwähnung des Vitruv (III, praef. §. 2) bekannt. Er zählt ihn denjenigen Künstlern zu, deren Verdiensten durch ungünstige äussere Verhältnisse kein entsprechender Ruhm zu Theil geworden sei. Seine Zeit ist unbestimmt.

Ueber Timagoras von Chalkis vgl. oben unter Panaenos.

Von der Insel Paros kennen wir aus dieser älteren Epoche der Malerei:

Nikanor und Arkesilaos, welche Plinius (35, 122) zusammen mit Polygnot als die ältesten Enkausten, und zwar älter als die angeblichen Erfinder dieser Art der Malerei, Aristides und Praxiteles, anführt. Dennoch war Sillig geneigt, Arkesilaos erst etwa in die 97ste Olympiade zu setzen, indem bei Athenaeus (X, 420 D) ein Arkesilaos als Lehrer des Apelles genannt werde. Dort ist jedoch von dem Philosophen die Rede, welcher nach Apollodor bei Diogenes Laërtius IV, 45 gegen Ol. 120 blühte und dem Apelles nicht sowohl über die Malerei, als über den Genuss des Weines passende Lehren ertheilen mochte. Erscheint aber demnach der parische Maler als Zeitgenosse des Polygnot, so werden wir nicht umhin können, ihn für identisch mit dem gleichzeitigen Bildhauer zu halten, zu dessen in parischer Münze bezahlten Artemis Simonides ein Epigramm geliefert hatte, wie zur Iliupersis des Polygnot (vgl. Th. 1, S. 116).

Samos machte zwar durch Saurias auf den Ruhm der Erfindung der Malerei Anspruch: und im Heraeon zu Samos befand sich das älteste namhafte Gemälde, von dem wir wissen: der Uebergang des Darius über die Brücke des Bosporus, ein Weihgeschenk des Architekten derselben, Mandrokles (Herod. 4, 88). Von einer dortigen Malerschule haben wir sonst aber keine Kunde, es sei denn, dass wir

Kalliphon als aus einer solchen hervorgegangen betrachten wollen. Er malte in dem Heiligthume der Artemis zu Ephesos, was allerdings scheinbar gegen die ältere Zeit vor dem Tempelbrande spricht. Wenn sich indessen das Bild in einem Nebengebäude befand, deren es dort gewiss, wie in Olympia, Delphi, mehrere gab, so konnte es leicht der Zerstörung entgehen; Pausanias aber spricht nicht von dem Tempel selbst (*ναός*), sondern allgemeiner von dem Heiligthume (*ἱερόν*); und was er von Einzelnheiten aus dem Gemälde, dem Kampfe der Hellenen und der Troer, erwähnt, scheint gerade auf die ältere Zeit zu deuten: die Auffassung der Eris nach dem Muster ihrer Darstellung auf dem Kasten des Kypselos (*πρὸς ταύτῃ*), d. i.: *αἰσχίστῃ τὸ εἶδος ἐοικυῖα*: V, 19, 1, gehört namentlich der früheren Kunst an; aus späteren Kampfdarstellungen verschwindet Eris fast gänzlich. Bei Gelegenheit der polygnotischen Gemälde (X, 26, 2) gedenkt ferner Pausanias einer Gruppe aus dem Gemälde des Kalliphon: Patroklos, welchem von Frauen der Doppelpanzer (*γυαλοθώραξ*) angelegt ward. Er nennt diese Form des Panzers zu seiner Zeit ungewöhnlich; und führt die Darstellung derselben in den beiden Gemälden offenbar als eine Seltenheit an. Führt nun hier die Zusammenstellung mit Polygnot ebenfalls wieder auf die ältere Zeit, so scheint darauf nicht minder das ganze Gemälde zu deuten. Die Rüstungsscene stand gewiss im nächsten Zusammenhange mit dem Kampfe bei den Schiffen; die Composition scheint daher der älteren mehr epischen Weise, wie wir sie aus den delphischen und attischen Gemälden des Polygnot und seiner Genossen kennen, angehört zu haben, wodurch es möglich ward, den Kampf in den verschiedenen Stadien seiner Entwickelung in einer Reihe von einzelnen, aber doch zusammengehörigen Scenen darzulegen.

Von einem andern Maler aus Samos, Agatharchos, so wie von einem Künstler Kleinasiens, Dionysios aus Kolophon, ist bereits früher gehandelt worden. Ausserdem gehört nach Kleinasien und zwar gegen das Ende dieser Periode:

Euenor aus Ephesos, Vater und Lehrer des Parrhasios, nach Plinius (35, 60) zwar schon selbst ein tüchtiger Künst-

ler, aber doch den glänzenden Gestalten der folgenden Periode nicht vergleichbar.

Von Malern des eigentlichen griechischen Festlandes sind nur noch nachzutragen:

Euripides, der tragische Dichter, welcher in seiner Jugend die Malerei geübt haben soll; man zeigte sogar einige Bildchen von ihm in Megara: Suid. s. v. und die Vita bei Elmsley.: Eurip. Bacch. p. 178 und Allg. Schulzeit. 1828, S. 9.

Iphion aus Korinth. Auf ihn beziehen sich zwei Epigramme (Anall. I, 142, n. 79 u. 80), welche dem Simonides beigelegt werden; ob dem älteren, welcher Ol. 78, 1 starb, oder dem jüngeren, der gegen die Zeit des peloponnesischen Krieges lebte, lässt sich nicht mit voller Bestimmtheit ausmachen

In Unteritalien und Sicilien sind die ältesten uns bekannten Maler Damophilos und Gorgasos, welche in dem Ol. 71, 4 geweiheten Tempel der Ceres beim Circus Maximus in Rom beschäftigt waren: Plin. 35, 154. Ueber sie ist schon bei Gelegenheit der alt-italischen Plasten (Th. 1, S. 530) gesprochen und die Vermuthung geäussert worden, dass der erste von ihnen vielleicht mit Demophilos von Himera in Verbindung stehe, welcher nach Einigen für den Lehrer des Zeuxis galt (v. m. s.). Ausserdem kennen wir nur noch:

Sillax von Rhegion, der nach Polemon bei Athenaeus (V, p. 210 B) schon von Epicharmos und Simonides erwähnt wird, also mindestens vor Ol. 78 thätig war. Er hatte in Phlius die polemarchische Stoa mit Gemälden geschmückt; doch wissen wir darüber nichts als dass in einem derselben ein Untersatz und darauf ein Pokal (ἐγγυθήκη καὶ ἐπ' αὐτῆς κύπελλον) abgebildet war.

Von unbekanntem Vaterlande sind Cephisodorus und Erillus, welche Plinius (35, 60) als tüchtige Maler in der 90sten Olympiade anführt. Der Name des zweiten ist nach Silligs Meinung vielleicht Herillus zu schreiben. Nahe liegt der Verdacht, dass ein Bildhauer der 90sten Olympiade, dessen Name in den Handschriften des Plinius (34, 49) gleichfalls verderbt ist, Perelius oder Perellus, mit diesem Maler identisch sei.

Rückblick.

In den bisherigen Erörterungen habe ich einige für das volle Verständniss der älteren Malerei wichtige Fragen absichtlich unberührt gelassen, weil ihre Behandlung nur auf der Grundlage eines vollständigen Ueberblickes über die einzelnen Erscheinungen der behandelten Periode nutzbringend zu werden versprach. Ja, es wird zu diesem Zwecke sogar nothwendig sein, schon im voraus einige Blicke auf spätere Erscheinungen zu werfen. Sehen wir von den vereinzelten Nachrichten über die Anfänge und die erste Ausbildung der Malerei, welche gewissermassen nur die Einleitung zum eigentlichen Thema bilden, gänzlich ab, so ist es Polygnot und seine Genossenschaft, in denen sich das Wesen der älteren Malerei am klarsten und in gewaltigen Zügen spiegelt. Die Werke dieser Schule, wie ich der Kürze wegen diese Genossenschaft nennen will, gehören einer Kunstrichtung an, welche ich schon früher einmal als dem Epos in der Poesie entsprechend bezeichnen musste. Es sind grosse mythologische und historische Compositionen, zum Schmucke von Tempeln und Hallen von vornherein bestimmt und ausgeführt, von einem Umfange und einem Reichthume an Figuren, wie wir ihn unter den berühmtesten Werken der späteren Zeit fast nie wiederfinden. Aber nicht einmal in der unmittelbar sie aufnehmenden Generation findet diese Schule Nachfolge und Nachahmung. Die Künstler, welche der 90sten Olympiade näher stehen, als der 80sten, bewegen sich in einer durchaus verschiedenen Richtung. Plinius widmet der Schule des Polygnot zwar einige, aber doch verhältnissmässig nur eine geringe Aufmerksamkeit; und was er bei Gelegenheit der auch uns weniger bekannten Namen aus der 90sten Olympiade bemerkt: dass sich bei ihnen seine Darlegung nicht lange aufhalten dürfe, das scheint seine Herzensmeinung auch über jene Schule. Denn darauf erst „eilt er zu den Lichtpunkten der Kunst,“ einem Apollodoros und Zeuxis. Apollodor war der erste, „welcher dem Pinsel zu gerechtem Ruhme verhalf,“ Zeuxis derjenige, „welcher den schon etwas wagenden Pinsel zu grossem Ruhme erhob.“ Apollodor malt einen betenden Priester, einen vom Blitze getroffenen Aiax; „und vor ihm wird kein Bild (tabula) eines

andern gezeigt, welches die Augen zu fesseln vermöchte.«[1]) Müssen diese Sätze nicht im höchsten Grade paradox klingen, wenn wir sie mit den Lobeserhebungen vergleichen, welche wir der Kunst des Polygnot zu spenden uns gedrungen fühlten? Die Lösung dieses Widerspruches liegt in zwei Punkten, welche mit aller Schärfe hervorgehoben werden müssen, wenn nicht nur einzelnen Misverständnissen, sondern einer falschen Auffassung des gesammten Fortschritts der griechischen Malerei überhaupt vorgebeugt werden soll; und diese zwei Punkte sind enthalten in den Ausdrücken des Plinius: gloria penicilli und tabula. Fassen wir diese Ausdrücke richtig, so ist das ganze Räthsel gelöst, weshalb Plinius eigentlich erst nach der hohen Blüthe der Kunst unter Polygnot und nachdem sie bereits in den grossartigsten Schöpfungen sich versucht hatte, die Geschichte der Malerei beginnen lässt.

Plinius lässt die Malerei zu ihrem Ruhme gelangen durch die Herrschaft des Pinsels. Aus der Betrachtung dessen, was Plinius als den Fortschritt des Polygnot in der Malerei anführt, glaube ich gezeigt zu haben, dass von Schattengebung bei ihm nicht die Rede war; und wie dieselbe auch noch ausdrücklich dem Apollodor als seine Erfindung beigelegt wird, so spricht auch Quintilian [2]) gerade von einfacher Farbe bei Polygnot und Aglaophon. Die Farben wurden in Gesammttönen auf die Fläche als Ausfüllung des Umrisses eingetragen; und die weitere Ausführung bestand in dem Hineinzeichnen anderer Umrisse und Linien zur Angabe der Ansätze an den Gliedern und Muskeln, der Massen und Falten in den Gewändern. Zu grösserem Schmucke mochten auf die Letzteren zuweilen noch bunte Verzierungen aufgesetzt werden, in verschiedenen Farben, aber immer in einfachen ungebrochenen Tönen. Im Ganzen mussten wir, um uns von der Behandlung der Malerei bei Polygnot einen Begriff zu machen, auf die bessern der tarquiniensischen Grabgemälde verweisen. Es leuchtet nun ein, dass hier von einem »Ruhme des Pinsels« im Grunde nicht die Rede sein kann. Sehen wir von dem geistigen Verdienste, der Composition und Erfindung des Ganzen, wie der einzelnen Figuren, vor-

1) 35, 60 u. 61. 2) XII, 10.

läufig ab, so konnte der Künstler seine Tüchtigkeit nur in der Zusammenstellung der Farben, nicht in ihrer Verarbeitung unter einander zeigen, hauptsächlich aber in der Zeichnung. Diese beruht jedoch bei dieser Gattung der Malerei auf der Feinheit und dem Schwunge wirklicher Linien. Mag nun der Künstler immerhin zum Ziehen derselben sich des Pinsels als Werkzeug bedienen, so ist doch die Anwendung desselben nur eine einseitige: die eigentliche Farbe trägt er mit der Fläche des Pinsels auf; die Linien zieht er mit der Spitze. Dieses Verfahren aber gestaltet sich gänzlich um, sobald Schattengebung eintritt: denn alsdann müssen die wirklichen Linien verschwinden, und es giebt eigentlich nur noch Begrenzungen von Flächen, deren mannigfache Eigenthümlichkeiten nur durch die mannigfachste Anwendung des technischen Werkzeuges wiedergegeben werden können. Hier also beginnt der Ruhm des Pinsels: der Auftrag der Farben, die Begrenzung der Formen, die Vertreibung der Töne in einander, die Angabe von Licht und Schatten, die gesammte Ausführung ist Werk des Pinsels. Mit dieser Auffassung können wir vergleichen, was Dionys von Halikarnass [1]) über den Unterschied der älteren und neueren Malerei bemerkt. Die älteren Gemälde sind nach ihm einfach in der Farbe behandelt, und zeigen keine Mannigfaltigkeit (*ποικιλίαν*) in den Mischungen, sind aber sorgsam und genau in der Zeichnung (*ἀκριβεῖς ταῖς γραμμαῖς*) und haben darin viel Einnehmendes; die Späteren dagegen sind weniger gut gezeichnet, aber weit mehr ausgeführt, voll Abwechselung in Licht und Schatten, und haben in der Menge der Mischungen ihre Stärke. Dieses vergleichende Urtheil will aber offenbar ganz dasselbe sagen, was Plinius bezeichnet, indem er erst nach Polygnot die Malerei durch die Herrschaft des Pinsels zur Blüthe gelangen lässt.

Nachdem auf diese Weise der eine Unterschied zwischen der älteren und neueren Malerei festgestellt ist, wenden wir uns zu dem zweiten Gegensatze, welcher in des Plinius Worten ausgesprochen liegt: vor Apollodor gebe es keine tabula, welche das Auge zu fesseln vermöge. Dieses Urtheil wäre vielleicht das ungerechteste, welches je über Kunst

1) Isaeus p. 104 Sylb.

gefällt worden ist, wenn dadurch die Werke der polygnotischen Schule als einer eingehenden Betrachtung kaum würdig hingestellt werden sollten. Allein — sie waren eben keine tabulae, sondern Wandgemälde. Das ist meine Ueberzeugung in dieser vielbesprochenen Frage: vor Apollodor überwiegt die Wandmalerei in solchem Maasse, dass von Tafelgemälden kaum die Rede ist; nach Apollodor ist das Umgekehrte der Fall; nur hört die Wandmalerei nicht auf, sondern sie tritt nur als für besondere Zwecke und Aufgaben geeignet, mehr in den Hintergrund. Die verschiedenen Seiten dieser Frage sind von Letronne, [1]) Roul Rochette[2]) und Welcker[3]) in solcher Ausführlichkeit erörtert worden, dass ich mich mit Beseitigung als dessen, was eine Deutung nach beiden Seiten zulässt, auf wenige entscheidende Punkte werde beschränken dürfen.

Als der unumstösslichste Beweis für die Ansicht, dass Polygnot seine grossen Compositionen nicht auf die Wand, sondern auf Tafeln gemalt habe, werden zwei Stellen des Synesius[4]) hingestellt: *καὶ τὴν ἐν ᾗ Ζήνων ἐφιλοσόφει Ποικίλην, νῦν οὐκέτ' οὖσαν Ποικίλην. Ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο· ἔπειτα ἐκώλυσεν αὐτοὺς (φιλοσόφους) ἐπὶ σοφίᾳ μεῖζον φρονεῖν.* Und: *ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος.* Diese Angaben scheinen allerdings so positiv wie möglieh; um jedoch jede Erörterung abzuschneiden, würden sie nur dann genügen, wenn etwa gesagt wäre: der Proconsul nahm die Tafeln weg und brachte sie nach einem andern Orte. Allein es handelt sich hier keineswegs um einen Kunstraub, sondern um christlichen Fanatismus, welcher die Werke der alten Kunst zerstört, weil sie dem neuen Glauben anstössig sind. Erinnern wir uns nur kurz der historischen Verhältnisse: Himerius erwähnt das Gemälde der marathonischen Schlacht in der Poekile als noch existirend, Synesius als nicht mehr vorhanden. Mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthet daher Letronne,[5]) dass das Edict des Theodosius gegen den Paganismus im J. 391 den Grund zur Vernichtung gegeben habe. Erst elf Jahre später kam Synesius nach Athen, hatte also die Bilder selbst nicht mehr

---

1) Lettres d'un antiquaire à un artiste. 2) Peintures antiques inédites. 3) Allg. Litt. Zeit. 1836, N. 173 fg. 4) ep. 54 und 135. 5) S. 202.

gesehen; ja noch mehr: der erste der erwähnten Briefe ist noch nicht einmal aus Athen datirt; Synesius berichtet also nicht über eine Begebenheit, die er am Orte selbst erfahren hatte, die sich also bei der Anschauung der Localität auch mit ihrem Nebenumständen dem Gedächtnisse leicht hätte einprägen können. Die ganze Erwähnung der Gemälde ist ihm nur Nebensache: er ärgert sich über den Stolz der Philosophen, welche den Gipfel der Weisheit schon erreicht zu haben wähnten, wenn sie nur in Athen sich eine Zeit lang aufgehalten hätten. Ihr ganzer Ruhm bestehe darin, dass sie die Akademie, das Lykeion, die Poekile gesehen hätten. Das sei aber ein Ruhm ganz absonderlicher Art: denn die Poekile sei nicht einmal mehr, was sie heisse, eine bunte Halle. Dieser Herrlichkeit habe der Proconsul ein Ende gemacht: nemlich die Bretter weggenommen und die Philosophen hinausgejagt. Als nun Synesius selbst nach Athen kommt, da schreibt er wieder: mit Athens Glanz sei es vorbei, und flucht auf den Schiffer, der ihn hingebracht. Von Athen sei, wie von einem Opferthiere, nur noch das Fell ohne Fleisch und Knochen übrig; nur die Namen der Orte seien noch geblieben; und nicht die Philosophen, nein, die Honighändler hätten jetzt Athen inne. Die ganze Beschreibung ist voller Spott; und in spöttischer Absicht ist auch der Ausdruck *σανίδας* gewählt, wie er in ähnlichem verächtlichem Sinne auch bei einem andern Kirchenschriftsteller sich findet. [1]) *Σανὶς* wird sonst nicht von Gemälden gebraucht, so wenig wie das deutsche „Brett“. Synesius nun mochte sich die Poekile als eine Gemäldegalerie vorstellen, wie sie zu seiner Zeit üblich waren, etwa wie die in seinem Encomium calvitiei [2]) erwähnte im Museion. Dort gab es Philosophenbilder, auf welche die Philosophen in ihren Unterredungen zuweilen Rücksicht nehmen mochten. An sich hatten nun freilich die Stoiker mit den Gemälden der Poekile nichts zu thun; aber da sie dieselben stets vor Augen hatten, so mochten z. B. namentlich die Marathonskämpfer in ihren Gesprächen häufig eine grosse Rolle spielen. [3]) Diese fortwährende Erinnerung an die alte Zeit, welche dem neuein-

---

1) Theodoret. hist. eccles. I, 1. 2) p. 68 u. Petav. 3) vgl. z. B. Pers. III, 53.

dringenden Christenthume nur Aergerniss darbot, sollte nun durch die Vernichtung der Bilder unterdrückt werden. Indem dies Synesius erzählt, kommt es ihm keineswegs darauf an, den Stoff, auf dem die Bilder gemalt waren, näher zu bestimmen: er will nur witzig sein und spottet über die bunte, nicht mehr bunte Halle, wie über die Bretter, an denen, so zu sagen, die Weisheit jener Philosophen klebte, die er aber selbst, wie gesagt, nie mit eigenen Augen gesehen hatte. — So dürfen wir denn nach dem ganzen Zusammenhange auf einen einzelnen spöttischen Ausdruck bei Synesius für die Entscheidung der vorliegenden Frage kein Gewicht legen.

Noch schwächer scheint mir ein zweites Zeugniss, durch welches die Geltung der Tafelmalerei auch für die ältere Zeit bewiesen werden soll, der Ausspruch des Plinius nemlich: dass es keinen Ruhm für Künstler gebe, ausser für die, welche „tabulas“ gemalt hätten: sed nulla gloria artificum est, nisi eorum, qui tabulas pinxere [1]). Wenn je, so ist es hier nöthig, den ganzen Zusammenhang ins Auge zu fassen. Plinius sagt etwa folgendes: „Unter andern berühmten Malern darf ich auch Ludius nicht vergessen: er hat sich durch einen von ihm erfundenen Decorationsstyl berühmt gemacht. Doch bildet er freilich nur eine Ausnahme; denn sonst gebührt der Ruhm doch nur den Künstlern, welche eigentliche Bilder malten.“ Dies will ohngefähr eben so viel sagen, als wenn ein Neuerer schriebe: „Raphael und Giulio Romano haben zuweilen auch im Decorationsstyl gearbeitet, ja Giovanni da Udine hat in diesem allein sich seinen Ruhm erworben; aber dieser Fall bildet nur eine Ausnahme, während sonst diese Gattung der Malerei nur eine untergeordnete Bedeutung hat.“ Dass es sich aber bei Plinius einzig um den Gegensatz zwischen Decorationsstyl und förmlichen Gemälden handelt, lehren auch die folgenden Worte: eo venerabilior antiquitatis prudentia adparet; non enim parietes excolebant d o m i n i s tantum. Eben so war es in der neueren Kunst vor Raphael; und doch malte man gerade damals vorzüglich in Fresco, freilich nicht in Privathäusern: nondum libebat parietes totos pingere; wohl aber an öffentlichen Orten, wo die solide Steinconstruction auch gegen die von Plinius offenbar nur im Hinblick

1) 35, 118.

auf Privatwohnungen befürchtete Feuersgefahr Sicherheit gewährte. — „Aber," erwiedern vielleicht die Gegner der Wandmalerei, „Plinius sagt doch ausdrücklich, dass nur die berühmt geworden, welche tabulas, Tafelbilder gemalt." Wenn denn so grosser Werth auf diesen Ausdruck gelegt wird, so mag er immerhin in seiner engsten Bedeutung gefasst werden. Wenn man aber darauf bauend etwa weiter schliessen will: Polygnot sei doch gewiss ein berühmter Künstler gewesen, den auch Plinius anerkenne, und müsse daher seinen Ruhm durch Tafelgemälde erworben haben; so muss ich dieser Folgerung bestimmt widersprechen. Der hohe Ruhm des Polygnot beruhet keineswegs auf dem Zeugnisse des Plinius. Dieser nennt ihn zwar schon berühmt, rechnet ihn aber doch nicht zu den Sternen erster Grösse: lumina artis; und nach seinem Urtheil erscheint Apollodor als ein Künstler von höherem Werthe, als Polygnot; was gerade darin seinen Grund hat, dass dieser nicht, wie jener, tabulas, Tafelgemälde malte. Es ist in dieser Beziehung dem Polygnot ähnlich ergangen, wie den Künstlern der Mosaiken in den Kirchen des Mittelalters, von denen einige wenigstens in Bezug auf würdevollen Ernst eine gewisse Vergleichung mit Polygnot zulassen. Nur bei gelehrten Forschern finden sie einigermassen Anerkennung. Ja sogar Meister wie Giotto, deren Ruhm in Italien nach den Studien der letzten Jahrzehnte so fest begründet erscheint, wurden noch von Raphael Mengs nicht einmal einiger Aufmerksamkeit werth geachtet, und auch jetzt noch stehen sie bei der Masse der Liebhaber in andern Ländern an Ruhm denen des 16ten und 17ten Jahrhunderts weit nach. Der Grund davon liegt sicherlich nicht allein in der Alterthümlichkeit der ersteren, sondern darin, dass die Anschauung gerade ihrer bedeutendsten Schöpfungen nicht weit verbreitet ist, während mit den Staffeleibildern der Späteren alle Galerien Europa's angefüllt sind. Ganz ähnlich verhielt es sich mit Polygnot. Plinius führt von ihm ein einziges Bild als in Rom befindlich an; und wer weiss, ob dieses nicht etwa nur ein Bruchstück aus einer grösseren Composition war? Von allen seinen Genossen aber scheint durchaus nichts nach Rom gelangt zu sein, obgleich die Kunstwerke massenweise aus Griechenland nach Rom verpflanzt wurden, und in Rom der Geschmack an Alterthüm-

lichen keineswegs gänzlich fehlte. Offenbar liessen sich ihre Werke, weil sie an den Wänden hafteten, nicht nach Willkür von einem Orte zum andern versetzen; und ihr Ruhm blieb daher hauptsächlich nur an den Orten ihrer Thätigkeit lebendig.

Jetzt werden wir nun auch einigen Werth auf die Ausdrücke legen dürfen, mit denen Plinius, Pausanias u. a. die Werke dieser älteren Künstler erwähnen: hic Delphis aedem pinxit; hic et Athenis porticum; ἐπὶ τῷ τοίχῳ, ἐπὶ τοῦ προνάου τῶν τοίχων u. s. w. Zwar hat man die Bedeutung auch dieser Ausdrücke durch die Annahme zu schwächen gesucht, dass ja ganze Wände mit Holz getäfelt gewesen sein könnten. Allein für ein solches Auskunftmittel sind nicht einmal Analogien, geschweige denn Beweise beizubringen. Kein Gemälde auf Holz aus dem ganzen Mittelalter und der neueren Zeit ist von solcher Ausdehnung, dass es seinen Charakter als Staffeleibild verleugnen könnte. Wohl aber haben wir Nachrichten von wirklichen Wandgemälden aus der ältesten Zeit in Italien. Mag auch Plinius [1]) das Alter der Gemälde in Ardea, Lanuvium, Caere gar zu hoch anschlagen, so waren sie doch immerhin alt, und die Werke des Damophilos und Gorgasos im Cerestempel zu Rom [2]) sind auf keinen Fall jünger als Polygnot; Wandgemälde alten Styls sind endlich noch jetzt in etrurischen Gräbern erhalten. Einen Gegensatz aber zwischen Italien und Griechenland im Gebrauche dieser Gattung der Malerei anzunehmen, sind wir durch nichts berechtigt, ja durch die Nachricht über die eben angeführten beiden griechischen Maler geradezu verhindert.

Sehen wir aber endlich von den äusseren Zeugnissen gänzlich ab, so müssen wir in unserer Auffassung durch die Betrachtung des Wesens der Malerei selbst nur bestärkt werden. Wir haben in der Geschichte der Bildhauer wiederholt darauf hingewiesen, dass die Bronze eine andere Behandlung der Form verlangt, als der Marmor. Nicht minder gross ist der stylistische Unterschied in der Malerei, je nachdem ein Gemälde auf der Fläche der Wand oder auf einer Tafel von Holz ausgeführt wird. Das Wandgemälde soll nicht für sich allein bestehen, sondern steht auch mit dem ganzen archi-

1) 35, 17. 2) Plin. 35, 154.

tektonischen Raume, der es umgiebt, in einem festen, unauflöslichen Zusammenhange. Die erste Aufgabe des Künstlers ist hier, seine Composition so einzurichten, dass der gegebene Raum durch dieselbe seine weitere, dem Ganzen entsprechende architektonische Gliederung zu erhalten scheine. Auf der strengen Erfüllung dieser Forderung beruht z. B. ein Hauptverdienst der mittelalterlichen Kirchenmosaiken. Manche Unregelmässigkeiten des gegebenen Raumes können auf diese Weise durch eine geschickte Benutzung von Seiten des Künstlers sogar zu neuen Schönheiten Veranlassung bieten, während sie in Tafelbildern vielleicht die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen würden. Denn hier erscheint die äussere Form des Bildes nicht als etwas mit absoluter Nothwendigkeit Gegebenes, sondern sie ist, wenn auch nicht immer ganz, doch in weit höherem Maasse dem freien Ermessen des Künstlers überlassen, der sich nicht willkürlich Schwierigkeiten schaffen soll, um in ihrer Lösung zu glänzen, sondern stets für seinen Gedanken die einfachste, natürlichste und entsprechendste Form zu suchen hat. In Bezug auf strenge architektonische Composition ist vielleicht das ausgezeichnetste Werk der gesammten neueren Kunst die Disputa von Raphael. Man denke sich nun, Raphael habe diese Composition, sowie sie ist, ursprünglich für ein Tafelbild bestimmen wollen, so wird sie dieses Lob nicht mehr, wenigstens nicht in so hohem Grade, verdienen: denn die streng architektonische Gliederung war nicht mehr mit Nothwendigkeit geboten.

Bedienen wir uns dieses Beispiels auch noch für eine weitere Betrachtung. Man übertrage sich in der Phantasie die Disputa als Tafelbild und in derselben Grösse mit Beseitigung aller rein malerischen Reize in einen dem polygnotischen verwandten Styl, so würde sie durch diesen Styl nur um so mehr verlieren, als Wandgemälde dagegen jenen früheren Werth ganz ungeschmälert bewahren. Der Grund liegt wiederum lediglich darin, dass ein Wandgemälde (von dem geistigen Inhalte der Darstellung natürlich ganz abgesehen) in uns schon dann einen hohen Grad der Befriedigung zu erwecken vermag, wenn nur jenen architektonischen Forderungen, mit denen freilich die gesammte Zeichnung im engsten Zusammenhange steht, Genüge geschehen ist; und eben

darum vermissen wir hier eine rein malerische Nachbildung der Wirklichkeit weit weniger, als in einem Tafelbilde, welches einen grossen Theil seines Werthes erst durch die Durchführung im Einzelnen erhält.

Machen wir jetzt hiervon die Anwendung auf Polygnot selbst, so haben wir schon bei Gelegenheit der delphischen Gemälde auf die strenge, ich darf wohl sagen, architektonische Gliederung der Composition hinweisen müssen. Ueberall sondern sich grosse, einander entsprechende Massen, in denen sich das Auge des Beschauers leicht, wie in dem Anblicke eines schöngegliederten Tempels, zurecht finden musste. Ist nun schon diese Art der Composition vorzugsweise durch das Wesen der Wandmalerei bedingt, so führt uns auf dieselbe nicht weniger die Beschränkung in den Mitteln eigentlich malerischer Darstellung, welche wir in den Werken des Polygnot nicht wegzuleugnen vermochten. Denn mit der Wandmalerei sind die aus jener Beschränkung entspringenden Mängel wenigstens in so weit verträglich, dass davon der übrige hohe Ruhm des Künstlers gänzlich unberührt bleibt; in der Tafelmalerei dagegen würden sie nothwendig ein nicht geringes Gefühl der Unbefriedigung hervorbringen müssen. — Ich leugne nicht, dass diese ganze Betrachtungsweise bei Manchem Anstoss erregen kann, insofern als es scheinen mag, sie beruhe mehr auf einem subjectiven Gefühle, als auf thatsächlichen Verhältnissen. Wer es jedoch nicht verschmäht, die Erfahrungen zu Rathe zu ziehen, welche sich aus der Betrachtung der älteren und der neueren Kunst gewinnen lassen, der wird schliesslich erkennen müssen, dass jenes Gefühl erst durch historische Thatsachen geleitet und bestimmt worden ist, und dass ihm daher keine geringere Beweisfähigkeit innewohnt, als einem vereinzelten äusseren Zeugnisse.

Wenn wir uns demnach die grossen Schöpfungen des Polygnot und seiner Genossen nur als Wandgemälde ausgeführt zu denken vermögen, so soll damit die sonstige Ausübung der Tafelmalerei für diese Zeit keineswegs geleugnet werden; ja selbst die genannten Künstler können sich wohl zuweilen darin versucht haben, wie es z. B. die Erzählung von künstlerischen Wettkämpfen bei den isthmischen und

pythischen Spielen [1]) fast mit Sicherheit voraussetzen lässt. Dass aber dort der berühmte Panaenos von dem sonst unbekannten Timagoras besiegt wurde, erklärt sich vielleicht eben daraus, dass der Erstere an den grossen historischen Styl der Wandmalerei gewöhnt war, während seine Nebenbuhler sich in der Tafelmalerei zu höherer Meisterschaft ausgebildet hatten. Auf jeden Fall war die Letztere auf Werke geringeren Umfanges beschränkt geblieben, und vermochte wegen der noch mangelhaften Mittel der rein malerischen Darstellung nicht zu einer so allgemeinen Anerkennung, wie die Erstere, durchzudringen, am wenigsten in den Augen der späteren Geschlechter, welche in der gloria penicilli die Blüthe der Malerei zu sehen gewohnt waren.

Auf der andern Seite werden wir uns dagegen vor der Annahme zu wahren haben, dass in Folge des durch Apollodor und Zeuxis bewirkten Umschwunges die Wandmalerei gänzlich verdrängt worden sei. Allerdings musste die Durchführung auch in dieser Gattung eine durchaus andere werden, als bisher. Aber für bestimmte Zwecke, für grosse historische Gemälde an öffentlichen Orten, liess sie sich durch nichts anderes ersetzen, so wie sie sich ja auch dem heutigen Künstler bei ähnlichen Aufgaben unentbehrlich zeigt. An einzelnen Belegen für diese Behauptung wird es in den späteren Erörterungen nicht fehlen.

Nach dieser längeren Abschweifung, welche jedoch zum vollen Verständniss nicht nur der bisher behandelten, sondern auch der folgenden Periode nothwendig war, kehren wir wieder zu unserer Aufgabe zurück, die im Einzelnen gewonnenen Resultate zu einem historischen Ueberblicke zu vereinigen. Blicken wir auf die ältere Geschichte der Plastik zurück, so begegnen wir dort der wichtigen Erscheinung, dass sich von Anfang der eigentlich historischen Zeit an Gruppen und Schulen sondern, die sich unter einander durch bestimmte charakteristische Kennzeichen unterscheiden. In der Geschichte der ältesten Maler sind wir etwas ähnliches nachzuweisen nicht im Stande. Die Maler, an deren Namen sich die Sagen von der Erfindung der Malerei knüpfen, sind an verschiedenen Orten Griechenlands zerstreut, und stehen auch

1) Plin. 35, 58.

sonst so vereinzelt, dass eine schulmässige Entwickelung an bestimmten Orten sich nirgends verfolgen lässt. Erst um die Zeit des Polygnot wird Athen Mittelpunkt der Kunstthätigkeit; aber auch dann nimmt es eine durchaus andere Stellung ein, als z. B. Samos, Aegina, Sikyon in der älteren Plastik. Am besten lässt es sich mit Rom in der Zeit des Wiederauflebens der Künste vergleichen. Giotto, Masaccio, Fiesole, Perugino u. a. arbeiteten in Rom; aber eine eigentlich römische Malerschule gab es selbst zur Zeit Raphaels und Michelangelos nicht. Rom bildete nur den Mittelpunkt, in welchem die verschiedenen Schulen zusammenlaufen und sich zu einer letzten gemeinsamen Blüthe entfalten sollten. Aehnlich war es in Athen. Zwar sind Eumaros, Mikon und Panaenos von dort gebürtig. Aber diejenigen Maler, welche für die Entwickelung ihrer Kunst bestimmend wirken, welche neue Richtungen begründen, sind Fremde. So auffallend dies scheinen mag, so erklärlich ist es doch unter mehreren Gesichtspunkten. Als Athen nach den Perserkriegen die Hegemonie über Griechenland errungen hatte, musste es streben, sich in allen seinen Unternehmungen als die Hauptstadt zu zeigen. Was man in der Kunst unternahm, durfte deshalb nicht darauf abzielen, diese erst zu bilden, sondern das Glänzendste zu leisten, was man damals überhaupt zu leisten im Stande war. Man berief daher die tüchtigsten Künstler auch von andern Orten, um nur keinem andern Staate in dem Glanze der Kunstleistungen nachzustehen. So entwickelte sich zwar nicht eine ursprünglich aus attischem Boden entsprossene Kunstschule, aber ein Kunsttreiben, welches in seinen Folgen mindestens eben so bedeutend, wie eine eigentliche Schule wirken musste. Denn der Wetteifer der tüchtigsten Meister, der Wetteifer insbesondere zwischen Männern, welche in ihren Anfängen von ganz verschiedenen Principien ausgegangen sein mochten, musste die Malerei gewiss schneller fördern und zu ganz neuen Entwickelungen forttreiben, als selbst der tiefste Ernst einer einzelnen Schule, welche sich selten von einer gewissen Einseitigkeit der Auffassung ganz frei zu erhalten wissen wird. Diese Behauptung findet namentlich auf die letzten Zeiten der bisher behandelten Periode ihre Anwendung. Denn als Polygnot zuerst auftrat, scheint die Macht seines Einflusses so gewaltig gewesen zu sein, dass

anderweitige Bestrebungen zunächst sich nicht Bahn zu brechen vermochten: ausser den Künstlern, welche sich ihm durchaus anschlossen, scheint z. B. auch Dionysios von Kolophon seine hauptsächlichste Anregung durch Polygnot erhalten zu haben. Doch konnte es schon bei diesem Künstler nicht ausbleiben, dass er sich wegen seiner wesentlich verschiedenen ursprünglichen Befähigung in der weiteren Entwickelung von seinem Vorbilde trennte und der hohen rein poetischen Auffassung gegenüber in eine mehr der Wirklichkeit sich annähernde Richtung einlenkte. Freilich würde auf diesem Wege eine Umwandlung der Kunst nur sehr langsam von Statten gegangen sein. Weit entscheidender wirkte es dagegen, als in Athen die Skenographie durch Agatharchos aus Samos ihre erste praktische Ausbildung erhielt. Denn sie musste ihrer Natur nach, ganz im Gegensatze zu der höheren Malerei, von einem Streben nach Illusion ausgehen, durch welche sie mit der Wirklichkeit wetteifert. Dadurch aber wurde das Auge des Beschauers verwöhnt, und suchte nun diese Illusion auch da, wo man sie bisher nicht vermisst hatte, nemlich in der Darstellung der Menschengestalt. Dies war der entscheidende Wendepunkt; und innerhalb eines einzigen Menschenalters erblicken wir die Kunst von Grund aus verändert. Dass einzelne der schon angeführten Künstler, wie Aristophon, bereits dieser neuen Zeit mehr als der alten angehören, wurde schon früher bemerkt. Das Wesen dieser Veränderung selbst kann jedoch erst bei den Künstlern der nächsten Periode genauer festgestellt werden. Ob Agatharch zur Ausbildung seiner neuen Kunstgattung durch verwandte Bestrebungen der Künstler seiner Heimath Samos oder Kleinasiens vorbereitet war, vermögen wir nicht zu entscheiden. Denn von Athen abgesehen finden wir über die Kunstübung an allen andern Punkten Griechenlands bis auf die Zeit des Zeuxis nur zerstreute und ganz zusammenhanglose Notizen.

Dritter Abschnitt.

Die Maler zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Apollodoros.

Plinius, welcher,[1] wie Plutarch,[2] als das Vaterland des Apollodor Athen angiebt, setzt den Beginn seiner Blüthe in die 93ste Olympiade. Da dieser Künstler jedoch der ältere Zeitgenosse des Zeuxis war, letzterer aber, wie wir später sehen werden, bereits vor diesem Zeitpunkte in hohem Ansehen stand, so müssen wir annehmen, dass auch die Thätigkeit des Apollodor schon mehrere Olympiaden früher begonnen habe. — Von seinen Werken sind uns nur sehr wenige bekannt. Plinius nennt einen betenden Priester und einen Aias „fulmine incensus," welcher zu seiner Zeit noch in Pergamos zu sehen war (s. u.). Ferner muss in einem seiner Gemälde Odysseus dargestellt gewesen sein, da nach der Angabe eines Scholiasten [3]) Apollodor der erste war, welcher Odysseus mit dem Schifferhut (πῖλος) malte. Endlich schreibt ihm ein anderer Scholiast [4]) noch ein Gemälde zu: die in Athen Schutz vor Eurystheus suchenden Herakliden nebst Alkmene und der Tochter des Herakles, worüber später bei Gelegenheit des Malers Pamphilos genauer zu handeln ist.

Das Verdienst des Apollodor wird von Plinius, welcher ihn als die erste glänzende Erscheinung unter den Malern hinstellt, in folgenden Sätzen zusammengefasst: Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit;... neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos. Ueber diese Lobsprüche ist zum Theil schon früher gehandelt worden. Sie beruhen sämmtlich auf dem einen Fortschritte, dass Apollodor, wie Plutarch [5]) sagt: φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, d. h. das Vermischen und Vertreiben der Farben in einander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten erfand, wovon er denn auch den Beinamen des

---

1) 35, 60. 2) de glor. Ath. p. 346 A. 3) ad Iliad. k, 265. 4) ad Arist. Plut. 385. 5) de glor. Ath. p. 346 A.

Schattenmalers erhielt: *σκιαγράφος*. [1]) Erst hierdurch war die Möglichkeit der Neuerung gegeben, welche Plinius durch die Worte: species exprimere bezeichnet. Die Bedeutung dieses Ausdruckes, welcher freilich erst bei einer richtigen Auffassung des ganzen Entwickelungsganges seine Erklärung zu finden vermochte, ist bisher keineswegs genügend gewürdigt worden. Wir dürfen natürlich das Wort species hier nicht in seinem Gegensatze zu genus fassen. Vielmehr müssen wir die Bedeutung festhalten, welche besonders in dem Adjectivum speciosus ausschliesslicher hervortritt: mulier speciosa; corpora speciosa atque robusta; senex cultu non proinde speciosus; si plenior aliquis et speciosior et coloratior factus est (vgl. Forcellini s. v.) In allen diesen Beispielen bezieht sich speciosus auf das Aeussere der Erscheinung, abgesehen von dem Stoffe und der Form, worauf dieselbe beruht. Die gleiche Bedeutung hat aber auch das Substantivum species bewahrt, so bei Cicero de off. III, 20: species, forma et notio boni viri; orat. 14: excellentis eloquentiae speciem et formam adumbrare, speciem das, wodurch sie sich äusserlich geltend macht, formam, die Gliederung und Gestaltung, welche die Voraussetzung zu der äusserlich glänzenden Erscheinung bildet; in Verr. III, 22: vidi forum adornatum ad speciem magnifico ornatu, ad sensum cogitationemque acerbo et lugubri; ähnlich bei Vitruv III, 2: eustyli ratio et ad usum et ad speciem et ad firmitatem rationes habet explicatas; endlich bei Plinius selbst VII, 53: Magno Pompeio Vibius et Publicius indiscreta prope specie fuere similes. Wir sehen hieraus, dass species stets dasjenige an einem Gegenstande bezeichnet, was äusserlich auf die Sinne wirkt, oder mit andern Worten: was die Illusion hervorbringt. [2]) Diese beruht aber in der Malerei durchaus auf der Wirkung von Licht und Schatten. Nach dieser Illusion strebte Polygnot noch keineswegs; er stellte seine Gestalten nach ihrer geistigen Bedeutung dar, welche ihren Ausdruck

---

1) Schol. ad Iliad. *κ*, 265; Hesych. v. v. *σκιά*. 2) Der Ausdruck species ist also keineswegs unbestimmt, wie ihn Jahn in den Ber. der sächs. Ges. 1850, S. 139 nennt. Das griechische Wort, welches Plinius hier übersetzte, ist offenbar *εἴδη*: ein Kunstausdruck, welcher den vortrefflichsten Gegensatz zu *σχήματα* bildet. Der Anstoss, welchen der Plural erregen könnte, hebt sich durch die Vergleichung von §. 128: Euphranor — videtur expressisse dignitates heroum.

in Formen und Bewegungen (*σχήματα*) findet. Auf die Farben nahm er nur in so weit Rücksicht, als sie als etwas dem Stoffe Inwohnendes betrachtet werden können. Freilich bedarf jede Farbe des Lichtes, um nur zur Erscheinung zu kommen. Allein wir unterscheiden zwischen der einheitlichen Grundfarbe des Stoffes unter der Wirkung des Lichtes überhaupt (der Localfarbe), und zwischen den Veränderungen, welche dieselbe durch die grössere oder geringere Menge des auf sie wirkenden Lichtes, so wie durch den Wechsel der Beleuchtung erleidet. Erst die Berücksichtigung dieser Veränderungen bewirkt in der Kunst die Illusion; und darauf, dass Apollodor das Streben nach ihr zu einer Hauptaufgabe der Malerei erhob, beruht sowohl seine hervortretendste Eigenthümlichkeit als seine besondere Stellung in der Kunstgeschichte; ja wenn wir uns der Schlusserörterung über Polygnot erinnern, so können wir sogar in gewissem Sinne Apollodor den ersten eigentlichen „Maler“ nennen.

Den Anstoss zu diesem Umschwunge mochte allerdings, wie Müller [1]) bemerkt, die Ausbildung der Skenographie gegeben haben; und daraus erklärt sich, wie man dieselbe als der Skiagraphie identisch hinstellen konnte; vgl. Hesychius s. v. *σκιά . . . σκιαγραφίαν, τὴν σκηνογραφίαν οὕτω λέγουσιν· ἐλέγετο δέ τις καὶ Ἀπολλόδωρος ζωγράφος σκιαγράφος ἀντὶ τοῦ σκηνογράφος.* Eine noch concretere Vorstellung von dieser Verwandtschaft würden wir gewinnen, wenn wir die Beschreibung eines Gemäldes bei dem älteren Philostratus [2]) mit der von Plinius erwähnten Darstellung des Aiax von Apollodor in eine bestimmte Verbindung bringen dürften, wie es nach Welcker's Vermuthung geschehen muss. Nur kann allerdings die Bezeichnung Aiax fulmine incensus etwas zu knapp und gesucht erscheinen für einen Aiax, dessen Schiff vom Blitze getroffen ist, und der nun schiffbrüchig gegen Felsen geschleudert den Göttern noch trotzen will, während Poseidon, sie zu rächen, heraneilt. Dagegen würde die ganze scenische Anordnung, das aufgeregte Meer, die von der Brandung ausgehöhlten Felsen, das brennende Schiff, die beste Gewähr für die ursprüngliche Verwandtschaft der Skenographie und der Skiagraphie darbieten. Wie dem aber auch sei, so dürfen wir

1) Handb. §. 136. 2) II, 13.

doch nicht übersehen, dass sich beide Gattungen in ihrer Entwickelung bald von einander trennen mussten. Denn sobald erst die in der Skenographie aufgestellten Principien ihre Anwendung auf die Figurenmalerei im allgemeinen gefunden hatten, musste sich das Hauptaugenmerk wieder auf die Figuren selbst zurücklenken. An diesen aber erheischte die Durchführung dieser Principien eine weit grössere Sorgfalt, als an den mehr massenhaften scenischen Darstellungen. So ergab sich zum Behuf dieser gründlicheren Durchbildung eine Beschränkung auf geringere Dimensionen und einen geringeren Umfang der Compositionen wie mit einer inneren Nothwendigkeit; und demgemäss erlangt erst jetzt das Malen von Staffeleibildern, in denen erst durch die Möglichkeit eines mehrmaligen Uebergehens mit der Farbe die Mittel zu jener Durchführung aller Einzelheiten geboten werden, ein entschiedenes Uebergewicht über die Wandmalerei.

Apollodor also war der eigentliche Begründer einer durchaus neuen, durch malerische Mittel auf Illusion hinarbeitenden Kunstrichtung; und als solcher verdient er auch die ehrenvolle Stelle, welche Plinius ihm an der Spitze derselben angewiesen hat, und welche, wie wir sehen werden, schon er selbst für sich in Anspruch genommen zu haben scheint. Wenn aber auch sein Ruhm in ganz Hellas gross war, was z. B. durch ein Distichon aus einem Gedichte des Nikomachos über die Maler [1]) bezeugt wird:

Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό
Δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

so wurde derselbe doch bald durch den eines glücklicheren Nebenbuhlers, des Zeuxis, überboten. Apollodor selbst soll dies in Versen des Inhalts anerkannt haben, dass „Zeuxis die Kunst ihnen entrissen und für sich mitgenommen habe.“ [2]) Eben diesen Versen entnahm vielleicht Plinius die bei der sonstigen Dürftigkeit seines Styls auffällige Wendung, dass „Zeuxis in die von Apollodor eröffneten Pforten der Kunst

---

1) bei Hephaestion de metr. p. 14 ed. Pauw. 2) Plin. 35, 62: artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Worauf ipsis sich bezieht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Vielleicht sind die Attiker dem Zeuxis als Kleinasiaten, vielleicht Apollodor und seine Altersgenossen ihm als dem jüngeren Künstler gegenübergestellt.

eingetreten sei.« [1]) Denn mit Recht weist Schneidewin [2]) darauf hin, dass die übereinstimmenden Worte bei Babrius: [3])

ὑπ' ἐμοῦ δὲ πρώτου τῆς θύρας ἀνοιχθείσης εἰσῆλθον ἄλλοι

auf die Person des Künstlers als gemeinsame Quelle hindeuten. Allerdings würde sich in diesen Worten nur ein gewisses Selbstbewusstsein äussern, das aber von unberechtigtem Hochmuthe immer noch weit entfernt wäre, wie ihn Einige dem Apollodor wirklich Schuld geben wollen. Er soll nemlich auf seine Werke geschrieben haben: sie zu tadeln möchte schwerer sein als sie nachzuahmen: μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται. [4]) Allein in glaubwürdiger Weise legt diesen Ausspruch Plinius [5]) dem Zeuxis bei. Ausserdem berichtet freilich Hesychius noch, er habe einen πῖλος ὀρθός, eine hohe Tiara nach Perserart getragen: eine Tracht, welche man z. B. seinen Zeitgenossen Alkibiades und Kallias als ein Zeichen der Ueppigkeit und der Anmassung auslegte. Aber auch hier ist, wie Osann [6]) vermuthet, eine Verwechselung sehr leicht möglich. Wenn nemlich in der einzigen Stelle ausser Hesychius, in welcher Apollodor Skiagraph heisst, [7]) von ihm bemerkt wird: πρῶτος ἔγραψε πῖλον Ὀδυσσεῖ, so dürfen wir wohl zugeben, dass durch einen Irthum daraus die Nachricht von dem πῖλος ὀρθός, den er selbst getragen, entstanden sei. So wird Apollodor von dem Vorwurfe des Stolzes und Hochmuths befreit, und erscheint vielmehr nach seinen eigenen Aeusserungen als ein Künstler, welcher sich seines Verdienstes, eine neue Bahn eröffnet zu haben, wohl bewusst ist, aber sich doch der Erkenntniss nicht verschliesst, dass auf derselben die Nachfolgenden zu einer höhern Stufe der Vollendung, als er selbst, zu gelangen vermochten.

Zeuxis.

Zeuxis war aus Heraklea gebürtig. [8]) Welche Stadt dieses Namens zu verstehen sei, wird freilich nicht ausdrücklich angegeben. Doch spricht seine Thätigkeit in Unteritalien und Sicilien, sowie der Umstand, dass nach Einigen Demo-

---

1) 35, 61. 2) Rh. Mus. N. F. VII, 479. 3) Prooem. 2, 9. 4) Plut. de glor. Ath. p. 346 A; Hesych. s. v. σκιά. 5) 35, 63. 6) Kunstbl. 1830, N. 84. 7) Schol. Victor. ad Iliad. κ, 265. 8) Plin. 35, 61; Ael. v. h. IV, 12; Anthol. ed. Jacobs XIII, p. 777, n. 29.

philos von Himera sein Lehrer war, für die unteritalische, damals in hoher Blüthe stehende Stadt. Wenn freilich Andere einen thasischen Maler Neseus seinen Lehrer nennen, so werden wir annehmen müssen, dass er schon früh weitere Reisen unternahm, was ja auch bei den Dichtern und Philosophen seiner Zeit nichts Seltenes war. Dass er überhaupt an sehr verschiedenen, weit von einander entfernten Orten thätig war, lehren die Nachrichten über seine Werke. In seiner späteren Lebenszeit scheint er seinen festen Wohnsitz in Ephesos gehabt zu haben, so dass ihn Tzetzes [1]) sogar geradezu Ephesier nennen konnte.

In der Bestimmung seiner Zeit ist man meistens der Angabe des Plinius gefolgt, der in hohen Worten meldet: „In die von Apollodor geöffneten Thore der Kunst trat Zeuxis von Heraklea ein im vierten Jahre der 95sten Olympiade . . . . Einige setzen ihn fälschlich in die 89ste Olympiade, also die Zeit, als Demophilus von Himera und Neseus von Thasos leben mussten, da es bestritten wird, wessen von beiden Schüler er war.“ Einer so bestimmten Angabe hat man nicht gewagt, geradezu zu widersprechen. Gleichwohl ist es weit wahrscheinlicher, dass Zeuxis Ol. 95, 4 zu malen aufgehört, als dass er damals erst begonnen habe. Ja, Plinius tritt sogar mit sich selbst in Widerspruch, wenn er weiter erzählt: „Auch erwarb er solche Schätze, dass er, um sich mit ihnen zu brüsten, zu Olympia in einem Gewande erschien, in dessen Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewebt zu sehen war. Später fing er an, seine Werke zu verschenken, weil sich doch für den Verkauf kein hinlänglich würdiger Preis setzen lasse: so die Alkmene den Agrigentinern, den Pan dem Archelaos.“ Archelaos der Makedonier aber, der allein hier gemeint sein kann, regierte von Ol. 91, 4 an und starb bereits Ol. 95, 2. Agrigent ferner ward sogar schon Ol. 93, 3 zerstört und so zu Grunde gerichtet, dass es erst nach einer langen Reihe von Jahren sich einigermassen zu erholen vermochte. Da nun Zeuxis auf das Verschenken seiner Bilder gewiss erst verfiel, als er auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, da ferner, wie schon Sillig bemerkte, Isokrates in der Ol. 96, 2 verfassten Rede

1) Chil. VIII, 196.

περὶ ἀντιδόσεως [1]) den Ruhm des Zeuxis in einer Weise berührt, wie er es nur bei nicht mehr Lebenden zu thun pflegt, so passt allerdings die Angabe des Plinius besser auf das Todesjahr, als auf den Beginn der Blüthe des Zeuxis. Eben so zeigen die Erwähnungen des Zeuxis bei Plato [2]) und Xenophon, [3]) dass schon bei Lebzeiten des Sokrates sein Ruhm weit verbreitet und begründet war. Hiernach bleibt nun auch kein Grund übrig, wegen der Auctorität des Plinius einer weiteren Zeitbestimmung den Glauben zu versagen, die auf einer Anspielung des Aristophanes beruht. Dieser erwähnt nämlich in den Acharnern [4]) das Gemälde eines mit Blumen (Rosen) bekränzten Eros; nach der Angabe des Scholiasten aber, mit welchem Suidas [5]) übereinstimmt, war dasselbe von der Hand des Zeuxis und befand sich im Tempel der Aphrodite in Athen. Es war also Ol. 88, 3, als die Acharner aufgeführt wurden, bereits vorhanden, wenn auch vielleicht eben erst vollendet. Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit die Vermuthung zu äussern, dass auch bei Plato [6]) noch eine Erwähnung des Zeuxis versteckt sei. Er lässt nemlich den Sokrates in lobender Weise von einem jüngern, in Athen sich aufhaltenden Maler aus Heraklea sprechen, Namens Zeuxippos, und auf denselben scheint sich auch eine Anspielung bei Xenophon [7]) zu beziehen. Dieser Zeuxippos ist sonst gänzlich unbekannt. Da nun Heraklea die Vaterstadt des Zeuxis ist, da dieser nachweislich für Athen thätig war, und endlich die Zeit, in welche uns Plato's Protagoras versetzt, der Aufführung der Acharner nicht eben fern steht, so liegt die Vermuthung nahe, dass der Name des Zeuxippos nur aus Versehen an die Stelle des Zeuxis gesetzt worden ist. Für die Möglichkeit einer solchen Verwechselung vermag ich anzuführen, dass in einer nicht schlechten vaticanischen Handschrift des Plutarch im Leben des Perikles [8]) der Name des Zeuxis ebenfalls, durch den des Zeuxippos verdrängt worden ist. Demnach dürfen wir die Thätigkeit des Zeuxis etwa zwischen die 86ste und 96ste Olympiade setzen, so dass Quintilian [9]) ganz richtig rechnet, wenn er sagt, Zeuxis und Parrhasios hätten,

---

1) §. 2. 2) Gorg. p. 453 c. 3) Memor. I, 4, 3; Oecon. 10, 1. 4) v. 991. 5) v. v. *ἀνθέμων*. 6) Protag. 318 St. 7) Sympos. 4, 63. 8) c. 13. 9) XII, 10.

in nicht grossem Abstande von Polygnot und Aglaophon, um die Zeit des peloponnesischen Krieges geblüht. — Ueber den Tod des Zeuxis findet sich eine eigenthümliche Sage bei Festus, [1]) deren Glaubwürdigkeit natürlich dahingestellt bleiben mag, nemlich: er sei gestorben vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib.

Von seinen Werken kennen wir folgende:

Eine Götterversammlung: „Prächtig ist sein Zeus auf dem Throne, von den Göttern umgeben: Plin. 35, 63.

Eros mit Rosen bekränzt, im Tempel der Aphrodite zu Athen: Schol. Arist. Acharn v. 991.

Marsyas gebunden, zu Rom im Tempel der Concordia: Plin. 45, 66; vgl. Philostr. iun. 2.

Pan, welchen der Künstler dem Archelaos schenkte: Plin. 35, 62; vgl. Philostr. sen. II, 11.

Eine Kentaurenfamilie. Das Original, welches Sulla nach Rom versetzen wollte, war bei dem Vorgebirge Malea im Meere untergegangen; eine genaue Copie aber sah Lucian in Athen und beschreibt sie ausführlich in folgender Weise (Zeuxis 4 sqq.): „Auf grünendem Rasen ist die Kentaurin dargestellt, in ihrer ganzen Rossgestalt am Boden liegend. Die Füsse sind nach hinten ausgestreckt. Der weibliche Körper aber ist sanft erhoben und ruht auf dem Ellnbogen. Auch die Vorderfüsse sind nicht ganz weggestreckt, als ob sie selbst auf der Seite läge; sondern der eine scheint wie im Niederlassen eingeknickt und liegt gekrümmt mit eingezogenem Hufe; der andere aber erhebt sich und ist gegen den Boden gestemmt, wie bei den Pferden, wenn sie aufzuspringen versuchen. Von den Jungen hält sie eins empor in den Armen und nährt es auf menschliche Weise, indem sie ihm die weibliche Brust darbietet; das andere aber säugt sie an dem Euter nach Art eines Füllens. Oben in dem Bilde, wie von einer Warte, neigt ein Rosskentaur, offenbar der Mann derjenigen, welche die Kleinen in doppelter Weise nährt, sich lächelnd über; er ist nicht ganz sichtbar, sondern nur bis zur Mitte des Rosskörpers, und hält das Junge eines Löwen empor, hoch über sich, um im Scherz die Kleinen fürchten zu machen. Was nun die Malerei sonst anlangt, so

1) s. v. pictor.

weit sie uns Idioten nicht in Allem klar sein mag und doch das ganze Können der Kunst offenbart: wie die schärfste Correctheit der Umrisse, die sorgfältige Mischung der Farben, ihren wohlberechneten Auftrag, die richtige Schattengebung, die Berechnung der Grösse, das richtige und harmonische Verhältniss der Theile zum Ganzen: das mag die Sippschaft der Maler loben, welche so etwas verstehen muss. Mir aber scheint am Zeuxis namentlich das zu loben, dass er an einem und demselben Gegenstande die Vorzüge der Kunst in den mannigfaltigsten Richtungen zu zeigen verstand: so bildete er den Mann von erschreckendem und ganz wildem Aussehen, mit mächtigem stolzen Haupthaar, fast ganz behaart nicht nur am Rosskörper, sondern auch an dem menschlichen Theile; mit hoch gehobenen Schultern und einem Blicke, der zwar lächelnd, aber doch wild ist, wie der eines Waldbewohners und ungezähmt. Dieser Auffassung ganz entgegengesetzt zeigt er uns in der Kentaurin, so weit sie Ross war, die schönste Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen noch ungebändigten und unberittenen Rossen findet; ebenso ist die obere Hälfte, das eigentliche Weib, durchaus schön bis auf die Ohren: diese allein sind satyrhaft gebildet. Die Vermischung und Verknüpfung der Leiber, wo das Ross mit dem Weibe zusammengefügt und verbunden ist, bildet einen sanften, keineswegs schroffen Uebergang; und durch die allmählige Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt von dem Einen in das Andere übergeführt. Die junge Brut aber erscheint bei dem Kindischen im Ausdrucke gleichwohl wild, und trotz ihrer Weichheit schon unbändig; und wie dieses zu bewundern ist, so auch endlich, dass sie ganz nach Kinderart nach dem jungen Löwen emporblicken, indem sie jeder sich an die Mutterbrust halten und sich eng an die Mutter anschmiegen.«

Dieses Bild scheint seiner ganzen Auffassung nach unter den Werken des Zeuxis nicht vereinzelt gestanden zu haben. Wir können dies aus einer beiläufigen Aeusserung des Lucian schliessen, indem er von einem Philosophen, Thrasykles, folgendes charakteristische Bild entwirft (Timon 54): „Da geht er mit ausgebreitetem Barte und heraufgezogenen Augenbrauen, so recht aufgeblasen und stolz auf sich; blickt wie ein Titan, mit aufgesträubtem Haar auf der Stirn, ein leib-

haftiger Boreas oder Triton, wie sie Zeuxis malte.« Ob und welche bestimmte Werke des Zeuxis Lucian hier im Auge haben mochte, vermögen wir nicht anzugeben. Ihrem ganzen Charakter nach aber eignen sich Gestalten, wie Boreas und Tritonen, vortrefflich zu Darstellungen derselben Art, wie wir sie in der Kentaurenfamilie kennen gelernt haben.

Alkmene, welche er den Agrigentinern zum Geschenk machte: Plin. 35, 62.

Herakles als Kind, wie er die Drachen erdrückt und die Mutter Alkmene nebst Amphitryon erschrocken dabeistehen: Plin. 35, 63; vgl. Philostr. iun. 5.

Helena, für den Tempel der lakinischen Hera gemalt im Auftrage der Krotoniaten, oder wie Plinius will, der Agrigentiner: Plin. 35, 64; Cicero de inv. II, 1; Dion. Hal. π. ἀρχ. λόγ. ἐξετάσ. p. 68 Sylb.; Valer. Max. III, 7, ext. 3. Einen Theil seiner grossen Berühmtheit hat dieses Bild durch den Umstand erhalten, dass die Stadt dem Künstler erlaubte, unter den sämmtlichen Jungfrauen die schönsten auszuwählen, um sie zur Ausführung dieses Musterbildes weiblicher Schönheit als Modelle zu benutzen. Der Künstler aber war von der Vortrefflichkeit seines Gemäldes so überzeugt, dass er nicht nur für dessen Betrachtung von den Besuchern ein Eintrittsgeld erhoben haben soll (woher diese Helena den Spottnamen der Hetäre erhielt: Aelian v. h. IV, 12), sondern dass er selbst darauf die Verse des Homer über die wirkliche Helena anwendete (Il. III, v. 156 etc.):

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν. [1])

Ehrenvoller jedoch, als dieser Stolz, ist für Zeuxis die hohe Anerkennung, welche der Maler Nikomachos diesem Bilde zollte: Stob. Serm. 61; Aelian v. h. XIV, 47. — Aus dem Tempel der lakinischen Hera, wo nach Cicero sich auch noch andere Werke des Zeuxis befanden, scheint die Helena später nach Rom versetzt worden zu sein. Wenigstens sah Plinius im Porticus des Philippus eine Helena von Zeuxis:

1) Dies erzählt auch Aristides: π. τ. παραφθ. II, p. 386.

35, 66. Damit lässt sich freilich die Nachricht des Eustathius (ad Il. λ, 629) schwer vereinigen, welcher dieses Bild in die Getreidehalle (ἀλφίτων στοά) von Athen versetzt, wenn wir nicht annehmen wollen, dass sich dort etwa eine Copie oder eine Wiederholung von der Hand des Zeuxis selbst befand.

Menelaos, welcher weinend seinem Bruder Todtenspenden darbringt, in Ephesos: Tzetz. Chil. VIII, 196, 198.

Penelope, in deren Darstellung er die Sittsamkeit selbst gemalt zu haben schien: in qua pinxisse mores videtur: Plin. 35, 63; vgl. unten.

Ein Athlet, unter welchen er den Spruch setzte, den Andere dem Apollodor beilegen: er möge leichter neidisch zu tadeln, als nachzuahmen sein: Plin. 35, 63.

Das schon erwähnte alte Weib, über welches sich der Künstler todtlachte; sofern wir nämlich jener Anekdote nicht alle Glaubwürdigkeit absprechen wollen: Festus s. v. pictor.

Die bekannten Trauben von solcher Natürlichkeit, dass die Vögel darnach flogen, mit welchen er den Parrhasios zu besiegen gedachte: Plin. 35, 65.

Ein Knabe, der Weintrauben trug. Als auch nach diesen die Vögel flogen, soll der Künstler mit derselben Freimüthigkeit, mit welcher er sich von Parrhasios durch dessen gemalten Vorhang besiegt erklärte, über sein Werk erzürnt bemerkt haben: „die Trauben habe ich besser gemalt, als den Knaben; denn wenn ich auch in diesem das höchste erreicht, so hätten sich die Vögel fürchten müssen." So erzählt Plinius (35, 66). Immerhin aber könnte es sein, dass beide Anekdoten über die Trauben sich ursprünglich nur auf ein einziges Bild bezogen hätten.

Er malte auch „monochromata ex albo:" Plin. 35, 64. Unter dieser Bezeichnung vermögen wir nur Darstellungen von der Art zu verstehen, wie die Italiener sie chiaroscuri nennen, wir als grau in grau gemalt bezeichnen.

„Auch Werke in Thon bildete Zeuxis, welche allein in Ambrakia zurückblieben, als von dort Fulvius Nobilior die Musen nach Rom versetzte:" Plin. 35, 66.

Eine Nachricht des Aelian (v. h. XIV, 17): dass Zeuxis das Haus des Archelaos um den Lohn von vierhundert Minen

mit Malereien geschmückt habe, ist von Welcker (Allg. Lit. Zeit. 1836, Oct., S. 216) als eine Anekdote der Philosophenjünger in Zweifel gezogen worden, denen es nur darauf angekommen wäre, dem Aufwande für Ausschmückung des Hauses die Verwahrlosung des innern Menschen gegenüberzuhalten. Die Einzelnheiten der Erzählung mögen wir allerdings auf sich beruhen lassen; sie gänzlich als erfunden zu verwerfen, scheint mir jedoch kein hinlänglicher Grund vorhanden, um so weniger, als der von Zeuxis dem Archelaos geschenkte Pan es unzweifelhaft macht, dass Maler und König in näherer Berührung gestanden haben müssen.

Zur Begründung eines Urtheils über die künstlerische Bedeutung des Zeuxis stellen wir uns von vorn herein auf den Standpunkt der historischen Betrachtung, indem wir seine Werke vor Allem im Gegensatze zu den Schöpfungen des Polygnot und seiner Genossen der Erörterung unterwerfen. Dazu werden wir ganz ausdrücklich durch den Ausspruch des Aristoteles [1]) aufgefordert, dass Polygnot ausgezeichnet als Maler des Ethos sei, der Malerei des Zeuxis dagegen das Ethos abgehe. Der Gegensatz zwischen beiden Künstlern nun kann, selbst ganz äusserlich betrachtet, kaum schlagender sein. Grosse epische und historische Compositionen der Art, wie Ilions Untergang oder die Unterwelt von Polygnot, fehlen unter den Werken des Zeuxis gänzlich. Statt einer Fülle von einzelnen, zu einer höheren Einheit zusammengefassten Gruppen finden wir bei ihm überall Beschränkung auf einzelne Scenen von nur mässigem Umfange. Nicht minder bedeutend aber, als in dem äusseren Umfange, ist die Verschiedenheit in der gesammten geistigen Auffassung. „Jener Zeuxis, einer der ausgezeichnetsten Maler, mochte diese gewöhnlichen und bekannten Gegenstände, wie Helden, Götter oder Kriegsscenen, gar nicht oder nur sehr selten malen, sondern strebte immer etwas Neues zu erfinden, sann auf Ungewöhnliches und Fremdartiges, und wollte darin die höchste Vollendung der Kunst zeigen.“ Mit diesen Worten leitet Lucian die Beschreibung des Kentaurengemäldes ein; und auf dieses finden sie auch ihre nächste und strengste Anwendung. Doch wird es von Nutzen sein, zu untersuchen,

1) Poët. 6.

wie weit sich ihre Richtigkeit auch sonst an der Kunst des Zeuxis bewährt. Ich will hier keinen Nachdruck auf eine andere Darstellung von Kentaurinnen mit ihren Jungen legen, welche Philostrat [1]) beschreibt, so wie auf das jetzt in Berlin befindliche Mosaik aus der Villa Hadrians bei Tivoli, [2]) in welchem der Kampf von Kentauren gegen wilde Thiere in ergreifender Weise geschildert ist. Denn so sehr auch diese Compositionen als durchaus derselben Geistesrichtung entsprungen erscheinen, die wir aus Lucians Schilderung kennen gelernt haben, so ist doch damit nicht erwiesen, dass ihre Erfindung auf Zeuxis selbst zurückzuführen ist. Sehen wir uns daher weiter unter seinen Werken um, so würden wir wahrscheinlich zunächst des Boreas und der Tritonen gedenken müssen, wenn wir über die Art ihrer Darstellung genauer unterrichtet wären: dass sie zu einer ähnlichen Auffassung, wie die Kentauren, vorzugsweise geeignet waren, unterliegt keinem Zweifel. Das Gemälde des Pan erwähnt freilich Plinius nur mit einem einzigen Worte. Allein wir dürfen damit vielleicht eine Darstellung des Gottes, welche Philostrat [3]) beschreibt, gerade wegen ihrer scharf hervortretenden Eigenthümlichkeit in Verbindung setzen: Pan ist im Schlafe von den Nymphen überfallen worden; sie haben ihm die Hände auf den Rücken gebunden, den Bart abgeschoren und suchen die Echo ihm abspenstig zu machen. Wo liesse sich für diese Auffassungsweise eine bessere Erklärung finden, als in der Charakteristik des Zeuxis bei Lucian? Gewissermassen das ernste Gegenstück zu diesem idyllischen Scherze bildet Marsyas, wenn wir uns denselben in der vom jüngeren Philostrat [4]) beschriebenen Weise vorstellen: besiegt steht er an der Fichte und blickt auf den Barbaren, der mordgierig das Messer zu seiner Bestrafung schleift; Apollo freut sich seines Sieges, und der Schwarm der Satyrn, sonst so keck und munter, steht jetzt umher traurig und schmerzlich bewegt. Endlich finden wir bei dem jüngern Philostrat [5]) noch ein Gemälde beschrieben, dessen Gegenstand mit einem von Plinius erwähnten Werke des Zeuxis im Wesentlichen übereinstimmt: Herakles der noch in den Windeln die Schlan-

1) II, 13. 2) Mon. dell' Inst. IV t. 50. 3) II, 11. 4) n. 2. 5) n. 5.

gen erdrückt. Nur gesellen sich in der ausführlicheren Beschreibung zu Alkmene noch ihre Dienerinnen, zu Amphitryon gewaffnete Thebaner, ferner Tiresias, welcher die zukünftige Grösse des Kindes weissagt, und endlich die Personification der Nacht mit einer Leuchte.

Die umfassende Anwendung, welche ich hier von den Beschreibungen der Philostrate auf die Werke des Zeuxis zu machen suche, ist gewiss insofern gewagt, als sie der Begründung durch zwingende äussere Zeugnisse entbehrt. Um so mehr aber scheint sie ihre Gewähr in sich selbst zu tragen. Denn was sie uns lehrt, bildet auf die ungesuchteste Weise eine fortlaufende Erklärung zu dem oben angeführten Urtheile des Lucian über Zeuxis. So ausgerüstet aber wird es uns um so eher gelingen, den Gegensatz zwischen der älteren Malerei des Polygnot und der neueren des Zeuxis im Einzelnen fester zu bestimmen.

Vergegenwärtigen wir uns recht lebendig die eben besprochenen Werke des letzteren, so werden wir uns dem Eindrucke nicht entziehen können, dass in ihrer ganzen Auffassung ein allen gemeinsamer Grundcharakter hervortritt, welcher, um es ganz kurz zu sagen, begründet ist in der Wahl der Situationen. Hieraus aber erklärt es sich, warum Aristoteles behauptet, dass, wie den Tragödien der Neueren im Verhältniss zu den Aelteren, so den Werken des Zeuxis gegenüber denen des Polygnot das Ethos abgehe. Denn bei Polygnot ist jede Gestalt als das Abbild ihrer ursprünglichsten und innersten geistigen Eigenthümlichkeit erfasst; alle Handlungen offenbaren sich vor Allem als das nothwendige Resultat eben dieser Eigenthümlichkeit und der im Charakter der handelnden Person begründeten sittlichen Motive. Bei Zeuxis dagegen erscheinen die besonderen, oft sehr ausserordentlichen und überraschenden Umstände, durch welche jene Situationen hervorgerufen werden, als das wesentlich Bestimmende für die Auffassung der Handlung. Diese verliert dadurch den Charakter der inneren, so zu sagen, moralischen Nothwendigkeit, und vermag nur auf die Bedeutung von etwas an sich Wahrscheinlichem Anspruch zu machen. Das ist es, worauf auch Aristoteles zielt, wenn er [1]) als

1) poët. 25.

Beleg dafür, dass in der Kunst das Unmögliche, dem man den Schein des Wahren gebe, dem Möglichen, aber Unwahrscheinlichen vorzuziehen sei, die Gemälde des Zeuxis anführt. Versuchen wir nur einmal, z. B. das Kentaurengemälde nach seiner geistigen Bedeutung zu charakterisiren. Wir vermögen ihm keine andere Bezeichnung beizulegen, als die einer anmuthigen Familienscene, welcher der Künstler einen erhöhten Reiz gerade erst dadurch beizulegen gewusst hat, dass er auf das halb-thierische Geschlecht der Kentauren rein menschliche Verhältnisse und Gefühle übertrug. In dem Bilde des Pan ist der streng mythologische, um nicht zu sagen, religiöse Charakter gänzlich verwischt und die Auffassung eine rein idyllische geworden. Eben so tritt uns bei dem schlangenwürgenden Herakles als das vorwiegende künstlerische Motiv die Charakterisirung der augenblicklichen Situation entgegen, das Staunen und der Schrecken des Vaters, der Mutter und ihrer Begleitung im Gegensatz zu der Unbefangenheit des Knaben. Selbst in dem Bilde der Bestrafung des Marsyas findet das allgemein menschliche Interesse an der Handlung namentlich in dem Chore der Satyrn einen sprechenden Ausdruck.

Die Bedeutung von Bezeichnungen, wie Historien-, Charakter-, Genremalereien ist nicht hinlänglich durch den Gebrauch abgegrenzt, um eine derselben auf die bisher betrachteten Werke des Zeuxis ohne Weiteres anzuwenden. Verstehen wir aber unter Historienmalerei im strengen Sinne diejenige, welche es mit historischen oder mythologischen Persönlichkeiten von einer nur ihnen allein und ausschliesslich angehörigen und die Handlung bedingenden Individualität zu thun hat, so gehen wir gewiss nicht zu weit, wenn wir behaupten, dass dieser Gattung die Gemälde des Zeuxis nicht zugezählt werden dürfen. Damit ist indessen keineswegs gesagt, dass ihm der Sinn für feine Charakterisirung überhaupt gefehlt habe. Im Gegentheil würde ohne eine solche selbst die glückliche Wahl der Situationen den grössten Theil ihres Werthes verloren haben. Nur führte ihn die überwiegende Bedeutung dieser Letzteren dahin, die Durchführung der einzelnen Charaktere diesen Situationen unterzuordnen, wodurch jene einen Theil ihrer besondern Persönlichkeit einbüssen und sich mit einer mehr allgemeinen, gene-

rischen Auffassung genügen lassen müssen. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf ein Urtheil lenken dürfen, welches man häufig als in offenem Widerspruche mit dem des Aristoteles stehend hat auffassen wollen. Plinius sagt nemlich, dass Zeuxis in dem Bilde der Penelope „mores pinxisse videtur.“ Man wollte daraus schliessen, dass Zeuxis wenigstens in diesem Bilde sich als Maler des Ethos bewährt haben müsse. Nun hat zwar schon Jahn [1]) bemerkt, dass das Urtheil des Plinius einem griechischen Epigramme entnommen sein möge, in welchem es weniger auf ein streng gefasstes Kunsturtheil, als auf eine schlagende Pointe abgesehen war. Wir können ferner Jahn [2]) auch in der Behauptung beistimmen: „dass Aristoteles und die Zeit, welcher er angehörte, über künstlerische Auffassung und Darstellung, namentlich über das sittliche Element derselben, sehr verschieden empfanden und urtheilten von derjenigen, aus welcher die Urtheile herstammen, welche uns Plinius überliefert, der alexandrinischen;“ dass also die Späteren Ethos selbst da zu finden glauben konnten, wo Aristoteles dessen Vorhandensein leugnet. Und wie schon hierdurch die Auctorität jenes Urtheils bei Plinius wesentlich bedingt erscheint, so glaube ich noch einen Schritt weiter zurückgehen und fragen zu müssen, ob denn Zeuxis überhaupt durch jenen Ausspruch als Maler des Ethos hingestellt werden soll. Denn Plinius sagt ja nicht: er malte das Ethos der Penelope, sondern: er malte unter ihrem Bilde mores, d. h. Strenge und Reinheit der Sitten. Der Ausdruck dieser Strenge und Reinheit, auf welchen gerade die tiefere geistige Eigenthümlichkeit, das Ethos der Penelope beruht, darf allerdings in einem Bilde derselben unmöglich fehlen: dennoch aber lassen sich Darstellungen solcher Sittenreinheit denken, welche als Malerei des Ethos in dem Sinne, in welchem es Aristoteles als in den Werken des Polygnot vorhanden bezeichnet, noch keineswegs gelten dürften. Vergegenwärtigen wir uns nur einmal das Bild der Penelope, wie sie in den bekannten statuarischen Werken in Nachdenken und Trauer versunken dasitzt und stellen diesem Bilde das Gemälde gegenüber, welches Philostrat [3]) mehr beiläufig er-

1) Ber. d. sächs. Ges. 1850, S. 105 fg. 2) S. 117. 3) II, 28.

wähnt. „Mit allem Nöthigen versehen, wie in der Wirklichkeit, erscheint der Webstuhl; gehörig angespannt ist der Aufzug; Blumenmuster liegen unter den Fäden; und es fehlte nur, dass man das Rasseln der Weberlade hörte. Penelope selbst aber zerfliesst unter Thränen, wie Homer den Schnee zerfliessen lässt, und löst wieder auf, was sie gewoben." Von diesen beiden Darstellungen würde offenbar die erste (so weit wir eine Statue mit Malereien zusammenstellen dürfen) der Auffassung des Polygnot entsprechen, während die zweite eine grosse innere Verwandtschaft mit den früher betrachteten Gemälden des Zeuxis verräth. Denn auch hier wieder ist der Künstler von der Charakterisirung der äusseren Lage ausgegangen; und erst auf dieser Grundlage hat er es versucht, die Trauer und die Sehnsucht der treuen, züchtigen Gattin zum Ausdruck zu bringen. Dies mochte in den zartesten und feinsten Zügen voll tiefer Empfindung geschehen sein: jenes Ausgehen von einer, wenn auch noch so passenden, doch nicht mit zwingender Nothwendigkeit gebotenen äusseren Lage wird trotzdem einen fortwährenden Einfluss in so weit behauptet haben, dass Penelope in dem Gemälde nicht in erster Linie als eine streng historische Figur, als die Verkörperung ihres eigenen Ethos, sondern mehr als ein allgemeines Charakterbild von Zucht und Sitte hingestellt erschien. Fast wie ein Seitenstück hierzu finden wir unter den Werken des Zeuxis Menelaos, wie er weinend am Grabe des Agamemnon Todtenspenden ausgiesst, ein Bild der Rührung und brüderlichen Liebe. Es wird nicht unpassend sein, den von Aristoteles aufgestellten Vergleich zwischen der Malerei und der Tragödie nochmals aufzunehmen, indem es hier für die Beurtheilung des Zeuxis kaum eine passendere Parallele giebt, als Euripides. Je mehr die Personen seiner Tragödien anfangen, sich in philosophischen Abstractionen zu ergehen, welche häufig eine noch nähere Beziehung auf die Sitten und den Geist der Zeit des Dichters, als auf den dargestellten Mythus haben, um so mehr verlieren sie von ihrem eigenen individuellem Gepräge und werden Vertreter gewisser philosophischer Richtungen und Lebensanschauungen. So liesse sich z. B. jenes „mores pinxisse videtur" wörtlich auf Euripides anwenden, wenn er uns nach Welcker's Ausdruck im Hippolytos das Bild eines neumodisch

frommen, von den Orpheotelesten erzogenen Tugendhelden seiner Zeit vorführt. Wir pflegen solche Gestalten Charaktere zu nennen, und haben dazu auch ein Recht, insofern sie durch bestimmt ausgeprägte Eigenschaften kenntlich und von andern unterschieden werden. Aber diese Eigenschaften sind weniger individuell, als einer ganzen Gattung angehörig; und wir müssen daher diese allgemeinen oder, so zu sagen, Gattungscharaktere, in denen wir nach Lessings [1]) Bemerkung „mehr die personificirte Idee eines Charakters, als eine charakterisirte Person" erkennen, von den persönlichen Charakteren bestimmt scheiden, deren Eigenthümlichkeiten in ihrer besonderen Vereinigung überhaupt nur einmal und nur in einer einzigen Person gefunden werden. Da aber die historische Kunst im strengen Sinne ohne Darstellung von Charakteren der letzteren Art durchaus nicht bestehen kann, so sind wir hiermit wieder auf den Satz zurückgeführt, dass Zeuxis zu den Vertretern derselben nicht gerechnet werden darf.

Dennoch könnte es nach den bisherigen Erörterungen immer noch scheinen, als sei das Hauptverdienst in den Werken des Zeuxis vorzugsweise in der geistigen Auffassung zu suchen. Wir werden daher noch einige andere Werke ins Auge fassen müssen, und zwar gerade solche, auf welche der Künstler selbst seinen Stolz begründen zu dürfen glaubte. Ich meine zunächst sein Bild der Helena. Wenn er, wie erzählt wird, aus den Jungfrauen einer ganzen Stadt fünf der schönsten auswählte, um die Vorzüge einer jeden unter ihnen in dem einen Bilde zu vereinigen, so konnte es unmöglich seine Absicht sein, auf diesem Wege die geistige Eigenthümlichkeit der Helena schildern zu wollen, sondern seine Aufmerksamkeit musste um so mehr, als er sie unbekleidet darstellte, von vorn herein auf das Aeussere, die Schönheit der körperlichen Erscheinung gerichtet sein: ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, wie Cicero sagt. Dadurch ist allerdings ein Streben nach Idealität nicht ausgeschlossen: es verräth sich im Gegentheil darin, dass der Künstler aus mehreren Modellen ein Musterbild zu entwerfen unternimmt (*κὰκ πολλῶν μερῶν συλ-*

1) Hamb. Dram. N. 95.

λογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλὸν nach Dionysius), indem er richtig erkennt, wie, was die Wirklichkeit selbst im günstigsten Falle bietet, mit Mängeln im Einzelnen behaftet ist. Zugleich aber zeigt doch der eingeschlagene Weg, dass die Rücksicht auf eben diese Wirklichkeit jene Art des künstlerischen Schaffens zu überwiegen beginnt, welche das Kunstwerk als ein freies Product des den Gesetzen der Natur congruent bildenden Geistes erscheinen lässt. In dem Gemälde der Helena sollte vielmehr, wie Cicero sich ausdrückt, „in das stumme Abbild aus dem lebenden Muster die Wahrheit übertragen werden: ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.“ Diese Wahrheit aber, welche unmittelbar aus der Benutzung des Modells in das Werk übergeht, kann keine andere sein, als diejenige, welche ich in der Geschichte der Bildhauer vielleicht etwas zu allgemein als die äussere bezeichnet habe, dieselbe, in welcher Praxiteles und Lysipp am weitesten vorgeschritten waren. Sie geht nicht sowohl das Wesen der dargestellten Dinge an, als deren sinnliche Erscheinung, und beruht auf dem Bestreben, die Sinne durch den Schein der Wirklichkeit zu täuschen, oder mit einem Worte, Illusion zu bewirken. Wem aber an der Richtigkeit dieser Behauptung noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, den müssen wir auf die Erzählung von den Bildern mit den gemalten Trauben verweisen, deren ganzer Ruhm darin begründet war, dass sie durch ihre Natürlichkeit die Vögel getäuscht hatten. Man wende nicht ein, dass solchen Anekdoten ein geringer Werth beizulegen sei, oder dass man, selbst ihre Richtigkeit zugegeben, nicht gut thue, aus solchen vielleicht durch einen Scherz hervorgerufenen beiläufigen Arbeiten den Werth eines Künstlers bestimmen zu wollen. Nicht selten verräth der Künstler gerade darin, eben weil er unbefangen ist, seine Eigenthümlichkeit; und verbindet sich, was wir auf diese Weise entdecken, mit andern Thatsachen, so dürfen wir wohl diese Beobachtung als Ausgangspunkt nehmen, um daraus das Verhältniss des Künstlers zur Aussenwelt und die Art, wie er diese für Zwecke der Kunst benutzt hat, deutlicher zu erkennen.

Es leuchtet nun ein, dass hier, wo jede geistige Beziehung ausgeschlossen ist, es allein auf das künstlerische Machwerk ankommen kann; und es fragt sich daher nur, ob Zeuxis

darin auch sonst seinen Ruhm gesucht habe. Dies bestätigt uns zwar allgemein, aber doch hinlänglich bestimmt Himerius, [1]) wenn er dem Zeuxis als unterscheidendes Verdienst *τέχνη*, also Technik im weitesten Sinne, im Gegensatz zu den *σοφίσματα*, den Feinheiten des Parrhasios beilegt: *οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεύξιδος τέχνην, τὰ Παῤῥασίου σοφίσματα.* Wollen wir ferner auch in der Erzählung des Lucian vom Kentaurengemälde nicht jeden einzelnen Ausdruck im strengsten Sinne deuten, so dürfen wir doch in Betracht ziehen, wie dort Zeuxis darüber beleidigt erscheint, dass die Beschauer, von der Neuheit des Gegenstandes betroffen, das Verdienst der Durchführung, die *τέχνη*, gänzlich übersehen, während der Künstler gerade auf diese den grössten Werth legt.

Man könnte nun versucht sein, die besonderen Verdienste des Zeuxis in dieser Richtung, seine Eigenthümlichkeit in der Farbe, der Zeichnung, den Proportionen u. a., aus eben dieser Beschreibung des Lucian (namentlich Cap. 5) genauer bestimmen zu wollen. Allein Lucian sah, wie er ausdrücklich bemerkt, nur eine Copie, aus der sich gerade das Technische des Originals am wenigsten beurtheilen lässt; und noch dazu ergeht er sich in der Phraseologie der Maler und Kunstkenner offenbar ironisch, um diesen, den *γραφέων παῖδες*, sich als Idioten gegenüber zu stellen, der sich um diese Dinge nicht zu kümmern habe. Blicken wir nun auf andere Zeugnisse des Alterthums und finden darunter keines, welches der besonderen Verdienste des Zeuxis in der Zeichnung gedenkt, so dürfen wir wohl diesem Schweigen die Bedeutung beilegen, dass darin Zeuxis ein hervorragendes Verdienst nicht besessen habe: um so mehr, als verschiedene Nachrichten übereinstimmend uns auf Bestrebungen des Künstlers nach einer ganz andern Richtung hinweisen.

Zuerst sagt Plinius, [2]) dass Zeuxis „den Pinsel, welcher damals bereits mit höheren Ansprüchen hervortrat, zu grossem Ruhm führte,“ audentem iam aliquid penicillum ad magnam gloriam perduxit. Dieses allgemeine Lob enthält aber seine nähere Begrenzung durch Quintilian, [3]) welcher als sein Verdienst oder, wie er sich ausdrückt, als seine Erfindung die Lehre von Licht und Schatten hinstellt: lu-

1) Ecl. ap. Phot. p. 602 Hoesch. 2) 35, 61. 3) XII, 10.

minum umbrarumque rationem invenisse traditur. Dass Apollodor ihm darin vorangegangen, haben wir bereits früher erörtert. Wir werden daher das Verdienst des Zeuxis am richtigsten würdigen, wenn wir einen besondern Nachdruck auf das Wort ratio legen, welches einschliesst, dass Zeuxis nicht mehr blos versuchsweise und rein empirisch, sondern schon nach bestimmten Principien verfuhr. Von diesem Punkte bis zur höchsten Vollendung und bis zu theoretischer Durchbildung blieb freilich wohl immer noch ein weiter Weg zu durchmessen übrig; und hieraus mag es sich allenfalls rechtfertigen, wenn Cicero [1]) den Zeuxis und Timanthes mit Polygnot zusammen den Zeitgenossen Alexanders d. Gr. gegenüberstellt. Wenn er aber den Unterschied näher dahin bestimmen will, dass an jenen älteren Künstlern Formen und Zeichnung zu loben seien, während sie zum Malen sich nur erst der vier Hauptfarben bedient, so würde dies streng wörtlich genommen so sehr im Widerspruche mit allen übrigen Zeugnissen stehen, dass wir darin nur eine Hindeutung auf die verhältnissmässig noch grosse Einfachheit des Colorits zu sehen vermögen, welche die Anwendung künstlicher, vielfach zusammengesetzter Farbenstoffe noch nicht kannte. Erinnern wir uns hier nur nochmals der gemalten Trauben, so muss es uns von selbst einleuchten, dass bei ihnen die Illusion allein auf der malerischen Behandlung beruhen konnte, auf der Darstellung des Farbenspieles, welches sich an der Traube in doppelter Weise, theils durch die besondere Beschaffenheit der Haut, welche die wirkliche Farbe bricht und nur durchschimmern lässt, theils durch die Wirkungen von Licht, Schatten und Reflexen bilden muss. Jener ganze Ruhm aber in der Führung des Pinsels, gloria penicilli, wie wäre er möglich bei dem simplex color, wie Quintilian ihn nennt, d. h. bei einem Auftrag der Farben in einfachen, ungebrochenen Tönen ohne Licht und Schatten? Vielmehr müssen wir, um das Verhältniss des Zeuxis zu Polygnot vollständig zu begreifen, von der Verschiedenheit in der Behandlung der Farbe als grundsätzlichem und ursprünglichstem Gegensatze ausgehen. Denn während in der Kunst des Polygnot die ganze Darstellung eigentlich auf der Zeichnung, auf Linien,

1) Brut. 18.

beruht, handelt es sich bei Zeuxis um das Malen: darum, das Verhältniss verschiedener Flächen zu einander vermittelst der Farbe unter dem Einflusse von Licht und Schatten darzustellen. Die Linie aber leitet ihrem Wesen nach auf Strenge und Schärfe der Begrenzung hin; durch Verbindung von Flächen dagegen sollen Körper in ihrer Rundung und Masse dargestellt werden. Hieraus scheint sich mir von selbst zu erklären, weshalb da, wo der malerische Vortrag zu überwiegen beginnt, sich das zu entwickeln pflegt, was man gewöhnlich als eine breitere Manier bezeichnet: eine Behandlungsart, welche weniger ängstlich und scharf das Detail der Formen ausbildet, als die Massen, wie sie sich unter dem Einfluss des Lichtes gliedern, im Grossen einander gegenüberstellt. Demnach muss aber die malerische Auffassung, so sehr sie auch von der Farbe ausgeht, doch schliesslich auf die Behandlung der Form einen wesentlichen Einfluss ausüben; und wir dürfen es wohl versuchen, mit Hülfe dieser Beobachtung die Widersprüche in einigen Nachrichten der Alten über die Proportionen des Zeuxis zu lösen. Zuerst sagt nemlich Plinius: Zeuxis werde getadelt als zu gross in den Köpfen und den Gliedern: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque. [1]) Dieser selbe Vorwurf aber erscheint bei Quintilian in ein Lob umgewandelt: Zeuxis gab den Gliedern mehr Masse, indem er es so für voller und stattlicher hielt, und, wie man meint, dem Homer folgte, dem gerade kräftige Formen auch an den Frauen gefallen: nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus, atque, ut existimant, Homerum, secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet. [2]) Den Widerspruch dieser beiden Nachrichten könnte man durch einen vergleichenden Blick auf die Geschichte der Bildhauer zu lösen geneigt sein. Wie wir dort [3]) zwischen den quadraten, kräftigeren Proportionen des Polyklet und den schlankeren des Lysipp in der Mitte die des Euphranor einem ähnlichen Tadel ausgesetzt finden, so könnten wir Zeuxis mit diesem letzteren auf eine Stufe zu stellen geneigt sein. Schlagender jedoch, wie ich glaube, wird der Vergleich mit einem neueren Künstler sich erweisen, nemlich mit Raphael. Niemand, der

1) 35, 64. 2) XII, 10. 3) Th. 1. S. 317.

Werke Raphaels aus der Zeit seiner vollsten und freiesten Entwicklung betrachtet hat, wird den kräftigen Bau, namentlich die kräftigen Arme seiner Frauengestalten aus dem Gedächtnisse verloren haben, für welche man gewöhnlich das mannhafte Geschlecht der Trasteverinerinnen als Vorbild anzuführen pflegt. Je nach dem verschiedenen Standpunkte der Beschauer nun kann man über diese Eigenthümlichkeit entweder das Urtheil des Plinius oder das des Quintilian sich wiederholen hören: das tadelnde aus dem Munde derer, welche in einer gewissen knappen und exacten Zeichnung das höchste Verdienst erkennen, das lobende von denen, welche jene breite Manier der malerischen Behandlung als den grössten Vorzug preisen. Ganz auf dieselbe Weise erklärt sich denn auch der Widerspruch in der Beurtheilung des Zeuxis.

So dürfen wir es nun zuversichtlicher aussprechen, dass Zeuxis in seiner ganzen Thätigkeit von einer überwiegenden Berücksichtigung des Malerischen ausging, wodurch er mit Nothwendigkeit darauf hingeführt wurde, vor allem die äussere Erscheinung der Dinge zu beachten und auf Illusion hinzuarbeiten. Es erscheint dabei als durchaus naturgemäss, wenn diese Richtung des Zeuxis nicht einzig auf die technische Seite seiner Kunst, auf die Ausführung beschränkt blieb, sondern ihren Einfluss überhaupt in seiner ganzen Auffassung zeigte. Sie lenkte die Aufmerksamkeit des Künstlers von der höheren ethischen Bedeutung des Kunstwerks ab und veranlasste ihn, dafür in Darstellungen Ersatz zu suchen, welche durch eine gefällige äussere Anordnung, sowie durch eine geschickte Wahl des Moments und der Situationen anzogen und überraschten. Allein so gewandt sich auch Zeuxis hierin erwies, so konnte er doch damit für den Mangel an tieferem geistigen Gehalte nicht entschädigen, sondern den Beschauer höchstens darüber täuschen.

Nachdem wir die künstlerische Wirksamkeit des Zeuxis nach ihren einzelnen Richtungen betrachtet haben, bleibt uns noch übrig, über seine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Malerei im Allgemeinen uns bestimmter auszusprechen. Schon im Alterthume scheinen sich in dieser Beziehung zwei Meinungen gegenübergestanden zu haben, als deren hauptsächlichste Vertreter wir Aristoteles und Plinius

(oder dessen Gewährsmänner) bezeichnen können. Es lässt sich damit die verschiedene Beurtheilung vergleichen, welche unter den neueren Künstlern Giotto erfahren hat. Zeuxis erscheint bei Plinius als der eigentliche Begründer der Malerei, Giotto galt lange und allgemein als deren Wiederhersteller bei den Neueren. Ganz in derselben Weise aber, wie Aristoteles den Zeuxis in Hinsicht auf das Ethos dem Polygnot nachgesetzt, hat Rumohr [1] in den höheren geistigen Beziehungen den Giotto unter seine nächsten Vorgänger setzen zu müssen geglaubt. Wenn eine Meinung lange Zeit unangefochtene Geltung behauptet hat und, wie bei Giotto, die Späteren stets bestrebt waren, sich in ihrer Bewunderung zu überbieten, so übernimmt derjenige eine schwierige Aufgabe, welcher versucht, das Bild eines Künstlers von dem falschen Schmucke zu befreien, mit dem ein übel angebrachter Enthusiasmus es überladen hat. Es gewinnt leicht den Anschein, als solle das wirkliche Verdienst mit ungerechtem Neide verkleinert werden, um so mehr, als bei dieser wesentlich negirenden Kritik die Urtheile allerdings in einer Schärfe der Fassung ausgesprochen werden müssen, welche später einer Milderung fähig, ja bedürftig erscheinen mag, sobald nur erst die veränderte Grundanschauung eine allgemeine Anerkennung erlangt hat. So musste Rumohrs Beurtheilung des Giotto bei ihrem Erscheinen vielfachen Widerspruch erregen, obwohl jetzt niemand mehr leugnen wird, dass sie zu einer richtigeren Würdigung des Künstlers erst die Bahn gebrochen hat. Ich würde mich nicht wundern, wenn die in den bisherigen Erörterungen ausgesprochene Auffassung des Zeuxis aus ähnlichen Ursachen Tadel erführe. Allein wo noch so wenig, wie bisher in der Geschichte der alten Malerei, versucht worden ist, die Gesammtmasse des Stoffes bestimmter zu gliedern und zu gruppiren, erscheint es als die erste Pflicht, zu trennen, was keinen inneren Zusammenhang hat, und die Gegensätze scharf hinzustellen, um auf diese Weise nur überhaupt erst eine klarere Einsicht möglich zu machen. Zeuxis, als das Haupt einer neueren Richtung, musste allerdings mehr zu seinem Nachtheile, als zu seinem Vortheile zunächst Polygnot, dem Haupte der älteren, gegenübertreten. Nachdem

1) Ital. Forsch. II, 39 fg.

dies geschehen, wird sich schon eher eine Vermittelung finden lassen, durch welche auch die bewundernden Urtheile des Alterthums als in ihrer Weise berechtigt erscheinen.

Wir haben auch früher nicht geleugnet, dass, so gross das Verdienet des Polygnot in Hinsicht auf alles Geistige war, er doch in allem, was die äusseren Mittel der Darstellung angeht, im Princip nicht über seine Vorgänger hinausgegangen war. Er brachte nur das ältere System zur höchsten Vollendung, zum letzten Abschlusse; und die Mängel dieses Systems selbst wurden nur darum noch nicht empfunden, weil Polygnot nirgends versucht hatte, sich den Forderungen desselben zu entziehen, sondern in freiwilliger Unterordnung bestimmte Grenzen als bindend anerkannt hatte. Nachdem nun aber namentlich die Sculptur sich aus den alten Fesseln befreit hatte und zur vollendeten Schönheit gelangt war, musste es sich fast mit Nothwendigkeit zeigen, dass auch in der Malerei die bisher festgehaltenen Grenzen nicht die Grenzen dieser Kunst überhaupt bezeichnen konnten, sondern dass dieselbe noch weiterer Entwickelungen auf durchaus neuen Bahnen fähig war. Dabei müssen wir nun allerdings einer Seits bedauern, wenn von den hohen Vorzügen einer früheren Zeit ein wesentlicher Theil verloren geht; während wir anderer Seits uns nicht verhehlen, dass ein solcher Umschwung eigentlich in der Natur der Dinge begründet ist. Wo durchaus neue Forderungen und Probleme zu lösen sind, da dürfen wir es einem Künstler nicht verargen, wenn er im vollen Bewusstsein seines veränderten Standpunktes selbst mit einer gewissen Einseitigkeit sich diesen neuen Aufgaben hingiebt. Freilich müssen wir auf den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes stets den ersten und grössten Nachdruck legen. Doch dürfen wir auch darin uns nicht zu solcher Einseitigkeit des Urtheils hinreissen lassen, dass wir den Mitteln der äusseren Darstellung gar keinen selbständigen Werth beizulegen geneigt sein sollten. Vielmehr entsteht die Vollendung des Kunstwerks aus der harmonischen Verbindung tiefer Ideen und vollendeter materieller Darstellung. Erkennen wir daher dem Zeuxis das Verdienst zu, die Bedeutung des Malerischen zuerst im weiteren Umfange erkannt und in der Durchführung begründet zu haben, so ist ihm hierdurch eine hervorragende Stellung

in der Geschichte der Malerei für immer gesichert, und es erscheint sogar vollkommen gerechtfertigt, wenn Plinius von seinem Standpunkte aus mit ihm und Apollodor die Blüthe der Malerei erst beginnen lässt.

Weniger lässt sich die Art rechtfertigen, wie der Künstler selbst diese Stellung für sich in Anspruch nimmt: Zeuxis liefert das erste Beispiel eines ungezügelten Künstlerstolzes. Ich will ein Zeugniss für denselben nicht in dem Ausspruche finden, mit welchem er dem auf sein leichtes und schnelles Malen stolzen Agatharch antwortete: er brauche viele Zeit zum Malen. [1]) Denn wenn auch nach dem Doppelsinne des griechischen Ausdruckes (*πολλῷ χρόνῳ*) der Künstler zugleich sagen wollte, er male für lange Zeit, so liegt doch darin noch mehr eine Werthschätzung der verschiedenen Manieren der Malerei, als des persönlichen Verdienstes. Dagegen spricht sich sein Stolz deutlich aus in dem, was Plinius über den Pomp seiner Kleidung und über das Verschenken seiner Werke bemerkt, so wie in der Anwendung, welche er selbst von den Versen des Homer auf seine Helena machte. Nicht weniger stolz erscheint er in einem Epigramme, [2]) in welchem er sich für unbesiegbar erklärt. Endlich gehört hierher der Ausspruch: tadeln sei leichter, als besser machen (*μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται*). Denn wenn Einige sagen, Apollodor habe diesen Spruch auf „seine Werke“ gesetzt, so muss diese Allgemeinheit, diese öftere Wiederholung von vorn herein unsern Verdacht erwecken, und der Ueberlieferung des Plinius den Vorzug sichern, welcher ein bestimmtes Werk, einen Athleten, anführt. den Zeuxis durch diese Aufschrift als unnachahmlich habe hinstellen wollen.

Wie aber selbst die Vögel, welche getäuscht zu haben sich Zeuxis einst rühmte, ihn seinen Stolz entgelten liessen, indem sie wohl seine Trauben, nicht aber den Knaben achteten, welcher sie trug; so sollte er selbst es noch mit eigenem Munde bekennen, dass er von einem Nebenbuhler übertroffen sei. Die Erzählung von dem gemalten Vorhange des Parrhasios, durch welchen sich Zeuxis täuschen liess, mag scheinbar wegen ihres anekdotenähnlichen Charakters

---

1) Plut. Per. 13; de amic. mult. 94 F. 2) Anthol. XIII, p. 777, v. 99; Arist. orat. *περὶ τοῦ ἀποφϑ.* II, p. 386; vgl. Bergk anall. lyr. I, p. 7.

einen geringen Werth haben: im Grunde, werden wir finden, beruhte die Möglichkeit der Täuschung doch auf wahrhaft künstlerischen Eigenschaften, in welchen Parrhasios dem Zeuxis wirklich überlegen war.

Da wir von Schülern des Zeuxis nichts wissen, ausser dass einmal Lucian [1]) Mikkion als einen solchen, aber in einer Weise erwähnt, wonach sogar der Name nicht einmal historisch überliefert, sondern für die Erzählung beliebig erfunden sein könnte, so wenden wir uns sofort zu jenem glücklicheren Nebenbuhler, um an ihm eine andere Seite der Entwickelung der Malerei jener Zeit kennen zu lernen.

Parrhasios.

Parrhasios, Sohn und Schüler des Euenor, [2]) war aus Ephesos gebürtig. [3]) Wahrscheinlich erlangte er später das athenische Bürgerrecht, da Seneca [4]) und Acron [5]) ihn schlechthin Athener nennen; und es ist wohl möglich, was man unter Hinweisung auf eine Stelle im Plutarch [6]) vermuthet hat, dass ihm diese Ehre in Folge des für Athen gemalten Theseus zu Theil geworden sei. Die Bestimmung seiner Zeit ergiebt sich zuerst im Allgemeinen durch sein Zusammentreffen mit Zeuxis. Dazu kömmt das Zeugniss des Quintilian, [7]) dass Zeuxis und Parrhasios um die Zeiten des peloponnesischen Krieges gelebt, wofür als Beleg das Gespräch des Letzteren mit Sokrates bei Xenophon [8]) angeführt wird. Dass Plinius den Euenor in die 90ste Olympiade setzt, kommt hiergegen nicht in Betracht, da diese Bestimmung offenbar erst aus der seines Sohnes abgeleitet ist. Wiederholen wir dagegen die Bemerkung, dass Isokrates in der Ol. 96, 2 verfassten Rede *περὶ ἀντιδόσεως* [9]) des Parrhasios eben so wie des Zeuxis in einer Weise gedenkt, wie er es nur bei Todten zu thun pflegt, so müssen wir vielmehr die Möglichkeit zugeben, dass der Beginn seiner Kunstthätigkeit lange vor Ol. 90 falle. Hiernach löst sich vielleicht die Schwierigkeit, welche eine Stelle des Pausanias [10]) bisher den Erklärern

---

1) Zeux. c. 7. 2) Paus. I, 28, 2; Juba ap. Harpocr., Suid. s. v. *Παῤῥάσιος*; Athen. XII, 543 C; Plin. 35, 60. 3) Athen. Harpocr. Suid. l. l. Strabo XIV, p. 642; Plin. 35, 67. 4) Controv. V, 10. 5) zu Horat. IV, 6. 6) Thes. 4. 7) XII, 10. 8) mem. III, 10. 9) §. 2. 10) I, 28, 2.

verursacht hat. Dort heisst es: die Cisellirungen an dem Schilde der kolossalen ehernen Pallas des Phidias habe Mys nach den Zeichnungen des Parrhasios ausgeführt. Ich selbst glaubte früher [1]) daraus schliessen zu müssen, dass diese Arbeiten erst ein Menschenalter nach Phidias der Statue angefügt seien. Im Hinblick auf die obige Bestimmung ist jedoch vielleicht die Annahme erlaubt, dass der grosse Bildhauer selbst, durch seine vielseitige Thätigkeit für die perikleischen Bauten zu sehr in Anspruch genommen, die Zeichnung für jenes Beiwerk dem Parrhasios, sei es auch noch in ganz jugendlichem Alter, aufgetragen habe, indem sich das hervorragende Talent dieses Künstlers für Zeichnung schon früh namentlich dem Blicke eines Phidias verrathen haben konnte. — Mit den bisherigen Erörterungen durchaus unvereinbar ist die Erzählung des Seneca: [2]) Parrhasios habe nach der Eroberung Olynth's durch Philipp einen der gefangenen Greise gekauft, nach Athen geführt, gemartert und nach diesem Modelle den Prometheus gemalt; der Olynthier sei auf der Marter gestorben; das Bild vom Künstler im Tempel der Minerva aufgestellt, er selbst aber wegen Verletzung der Religion angeklagt worden. Danach müsste Parrhasios Ol. 108, 2, also 52 Jahre nach Sokrates Tode, noch gelebt haben. Die Unwahrscheinlichkeit der ganzen Sache hat schon Lange [3]) aus dem Schweigen der alten Schriftsteller, sowie aus den attischen Rechten nachgewiesen und damit die Sage verglichen, dass dem Michel Angelo für die Ausführung des Christus in der Carthause zu Neapel ein Mensch gekreuzigt worden sei. Allein dieses Nachweises bedurfte es kaum: denn die ganze Erzählung ist ein zum Behuf von Redeübungen erdichtetes Thema, ähnlich dem über Phidias: [4]) wobei auf chronologische Richtigkeit der Nebenumstände gewiss durchaus kein Gewicht gelegt wurde.

Von den Werken des Parrhasios kennen wir folgende:

Hermes: Themist. XIV. Dieses Gemälde soll nicht eigentlich den Gott, sondern des Künstlers eigenes Bild dargestellt haben, dem er nur den Namen des Gottes beigeschrieben, um den Vorwurf der Unanständigkeit und Eigenliebe von sich abzuwenden.

1) I, S. 182. 2) Controv. V, 10. 3) im Kunstblatt 1818, N. 14. 4) VIII, 2.

Der Demos der Athener, in dem er sich die Aufgabe gestellt hatte, den Charakter des ganzen Volkes zu personificiren. Denn, wie Plinius (35, 69) sich ausdrückt, „er stellte in diesem Bilde den Demos dar als veränderlich, zornig, ungerecht, unbeständig, und doch auch als erbittlich, gütig, mitleidig, prahlerisch, erhaben, niedrig, unbändig und flüchtig, und das alles auf ein Mal zusammen."

Prometheus, sofern wir Seneca (a. a. O.) wenigstens in der Hinsicht Glauben schenken wollen, dass wir annehmen, er habe sein Thema an ein wirklich vorhandenes Werk des Parrhasios angeknüpft.

Herakles in Lindos, welchen er in der Inschrift des Bildes so gemalt zu haben behauptete, wie der Heros selbst ihm öfters im Traume erschienen sei: *Οἷος δ' ἐννύχιον φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν Παῤῥασίῳ δι' ὕπνου, τοῖος ὅδ' ἐστὶν ὁρᾶν.* Plin. 35, 72; Athen. XII. p. 543 F.

Theseus. Ein Bild dieses Heros erwähnt Plinius (35, 69) als vor seiner Zeit auf dem Capitol befindlich. Vielleicht ist es identisch mit dem ursprünglich für Athen gemalten, dessen Plutarch zweimal gedenkt, zuerst ganz allgemein (Thes. 4), dann bei Gelegenheit eines Gemäldes des Euphranor, welcher dem Theseus des Parrhasios vorwarf, er erscheine wie mit Rosen genährt, sein eigener dagegen wie mit Ochsenfleisch (de glor. Ath. p. 346 A).

Meleager, Herakles und Perseus auf einer Tafel in Rhodos: ein noch besonders dadurch berühmtes Werk, dass es dreimal vom Blitze getroffen und doch nicht vernichtet wurde: Plin. 35, 69.

Des Odysseus erheuchelter Wahnsinn: Pseudo-Plut. de aud. poet. 18 A; ein Gegenstand, den später auch Euphranor behandelte; s. unten.

Telephos, Achilleus, Agamemnon, Odysseus: Plin. 35, 71; also wahrscheinlich die Heilung des Telephos, wie sie sich in dem schönen von Gerhard im dritten Winckelmanns-Programme publicirten Spiegelbilde, nur mit Ausschluss der Figur des Odysseus, dargestellt findet. Ob letzteres auf das Original des Parrhasios zurückzuführen sei, wage ich nicht zu entscheiden.

Des Aias Wettkampf mit Odysseus um die Waffen des Achilleus. In der Darstellung dieses Gegenstandes zu Samos

von Timanthes besiegt, behauptete er die Niederlage nicht seinetwegen, sondern im Namen des Helden zu beklagen, weil dieser nun hier zum zweiten Male von einem Unwürdigen besiegt worden sei: Plin. 35, 72; Aelian. V. H. IX, 11; Athen. XII, p. 543 E.

Philoktet in seinem Elende auf Lemnos, nach einem Epigramme des Glaukos (Anall. II, 348, n. 5):

Καὶ τὸν ἀπὸ Τρηχῖνος ἰδὼν πολυώδυνον ἥρω,
τόνδε Φιλοκτήτην ἔγραφε Παρράσιος.
ἔν τε γὰρ ὀφθαλμοῖς ἰσκλήκοσι κωφὸν ὑποικεῖ
δάκρυ, καὶ ὁ τρύχων ἐντὸς ἔνεστι πόνος.
Ζωογράφων ὦ λῷστε, σὺ μὲν σοφὸς, ἀλλ' ἀναπαυσαι
ἄνδρα πόνων ἤδη τὸν πολύμοχθον ἔδει.

Obwohl der Name des Parrhasios nicht genannt wird, dürfen wir doch auch wohl das folgende Epigramm des Julianus Aegyptius auf sein Werk beziehen (Anall. II, 490, n. 27):

Οἶδα Φιλοκτήτην ὁρόων, ὅτι πᾶσι φαείνει
ἄλγος ἐὸν, καὶ τοῖς τηλόθι δερκομένοις.
ἄγρια μὲν κομόωσαν ἔχει τρίχα· δεῦρ' ἴδε κόρσῃ
χαίτην τρηχαλέοις χρώμασιν αὐσταλέην·
δέρμα κατεσκληκὸς δὲ φέρει καὶ ῥικνὸν ἰδέσθαι,
καὶ τάχα καρφαλέον χερσὶν ἐφαπτομέναις·
δάκρυα δὲ ξηροῖσιν ὑπὸ βλεφάροισι παγέντα
ἵσταται, ἀγρύπνου σῆμα δυηπαθίης.

Auch der jüngere Philostratus (17) beschreibt ein Gemälde dieses Gegenstandes; s. unten.

Aeneas, Castor und Pollux in einem Bilde: Plin. 35, 71.

Eine thrakische Amme (Thressam nutricem) und ein Kind in ihren Händen: Plin. 35, 70.

„Philiscus und Liber pater und neben ihm stehend Virtus:“ Plin. 35, 70. Sofern diese drei Figuren in einem Gemälde vereinigt zu denken wären, würden wir den Dionysos als Schutzgott des Theaters und darum auch des komischen Dichters zu betrachten haben. Da jedoch nach Welckers Bemerkung (Alt. Denkm. III, S. 315) schon die Verbindung des Gottes mit Arete nicht recht klar ist, die Zusammenstellung Beider mit dem Komiker aber noch weniger Analogie für sich hat, so werden wir das Bildniss des Dichters lieber für ein gesondertes Werk erklären müssen. Ein

Dionysos des Parrhasios, der im Wettkampfe zu Corinth den Preis davon getragen habe, wird übrigens von Einigen zur Erklärung des Sprüchworts οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον angeführt (Apostol. XV, 13; Phot. Suid.), während Andere dasselbe von einem Dionysos des Aristides erzählen.

Ein Archigallus, Oberpriester der Cybele. Für dieses nach Deculo auf 60,000 Sestertien geschätzte Bild hatte der Kaiser Tiberius eine besondere Vorliebe gefasst und es deshalb in dem von ihm bewohnten Gemache aufgehängt: Plin. 35, 70.

Ein Priester, neben dem ein Knabe mit Weihrauchpfanne und Kranz stand: Plin 35, 71. Vielleicht war, wie Sillig vermuthet, dieses Bild identisch mit dem des Megabyzos, des ephesischen Oberpriesters, welches Tzetzes (Chil. VIII, 198) aus Aeschrion von Mitylene als ein Werk des Parrhasios anführt.

Der Führer eines Schiffes mit dem Harnisch angethan (nauarchum thoracatum): Plin. 37, 69.

„Zwei Knaben, in denen sich die Dreistigkeit (securitas) und die Einfältigkeit des Knabenalters ausspricht:“ Plin. 37, 70.

„Zwei Gemälde von Schwerbewaffneten, von denen der eine so in den Kampf stürmt, dass er zu schwitzen scheint; der andere die Waffen ablegt, dass man zu hören glaubt, wie er verschnauft“: Plin. 34, 71.

Berühmt ist der Vorhang, den er so täuschend gemalt hatte, dass Zeuxis ihn für einen wirklichen nahm: Plin. 35, 65.

„Er malte in kleineren Bildern auch unzüchtige Gegenstände, indem er bei dieser Art muthwilligen Scherzes Erholung suchte“: Plin. 35, 72. Ein solches Bild, Meleager und Atalante (Meleagro Atalanta ore morigeratur) erwähnt Sueton: Tiber. 44. Es wurde dem Kaiser Tiberius vermacht unter der Bedingung, dass er, wenn er am Gegenstande Anstoss nähme, an seiner Stelle eine Million Sestertien erhalten solle; er zog jedoch das Bild vor und hing es in sein Gemach.

Er lieferte die Zeichnungen zu den Werken, welche Mys in cisellirter Arbeit ausführte: Paus. 1, 28, 2. Namentlich angeführt werden: der Kampf der Lapithen und Kentauren für den Schild der ehernen Pallas des Phidias (Paus. l. l.),

und die Zerstörung Ilions für einen Becher (*σκύφος Ἡρακλεωτικός*) mit folgender Inschrift:

Γράμματα Παρρασίοιο, τέχνα Μυός· μμὶ ἐδὲ ἔργον
Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἃν ἕλον Αἰακίδαι.

Athen. XI, p. 782 B.

Endlich berichtet Plinius (35, 68), dass man noch manche Reste von Zeichnungen „in tabulis ac membranis eius“ aufbewahrt habe, welche von den Künstlern mit Vortheil benutzt werden sollten. Aus dieser Angabe erklärt es sich vielleicht, dass unter den Auctoren des 35sten Buches in einigen Handschriften des Plinius auch Parrhasios angeführt wird, während wir von eigentlichen Schriften dieses Künstlers sonst nichts wissen, und sein Name sich auch gerade in der bamberger Handschrift nicht findet.

Hinsichtlich des Materials, dessen er sich beim Malen bedient, wird nur eine Einzelnheit berichtet: nemlich dass er und Nikomachos zum Weiss die Kreide von Eretria verwendet habe: Pl. 35, 38.

Den Erörterungen über die künstlerischen Leistungen des Parrhasios wollen wir ein kurzes, aber sehr charakteristisches Zeugniss des Alterthums voranstellen: *οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεύξιδος τέχνην, τὰ Παρρασίου σοφίσματα*, sagt Himerius.[1]) Dieser Ausdruck *σοφίσματα*, dem lateinischen argutiae entsprechend, dessen Bedeutung wir bei Gelegenheit des Lysipp kennen gelernt haben, weist uns mit Bestimmtheit auf gewisse Feinheiten der Behandlung hin, durch welche die Kunst des Parrhasios ihr eigenthümliches Gepräge erhielt. Welcher Art aber diese Feinheiten waren, darüber spricht Plinius ausführlich, dessen Urtheil wir der Uebersichtlichkeit wegen zuerst in seinem ganzen Umfange anführen wollen, wenn wir auch später die einzelnen Theile desselben für unsere Zwecke unter veränderten Gesichtspunkten zusammenordnen und betrachten müssen. „Parrhasios aus Ephesos trug gleichfalls Vieles zum Fortschritt bei; er führte zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntnisse der Künstler in den Contouren die Palme davon. Darin be-

1) Ecl. XIII, 5; ap. Phot. p. 602 Hoesch.

steht in der Malerei die höchste Feinheit: denn die Körper zu malen und was an den Dingen in der Mitte liegt, ist zwar auch etwas Grosses, worin jedoch Viele Ruhm erlangt haben. Dagegen die äussersten Theile der Körper zu bilden und die gemalte Darstellung da, wo sie aufzuhören hat, richtig abzuschliessen, das findet man selten unter den Erfolgen der Kunst. Denn die Extremität muss sich in sich abrunden und so auslaufen, dass sie noch etwas hinter sich verheisst und selbst das verräth, was sie verbirgt. Diesen Ruhm haben ihm Antigonos und Xenokrates zugestanden, welche über die Malerei geschrieben, und auch andere Vorzüge an ihm nicht blos anerkennen, sondern sogar preisen. Doch erscheint er, mit sich selbst verglichen, in der Darstellung edr mittleren Körpertheile geringer.« [1])

Zur Vereinfachung der Untersuchung betrachten wir zunächst einen Satz dieses Urtheils in seiner Vereinzelung: den nemlich, dass Parrhasios zuerst die Proportionslehre in die Malerei eingeführt habe. Denn dass der Ausdruck symmetria auf diese zu beziehen sei, wird unter Hinweisung auf frühere Erörterungen [2]) keiner weiteren Begründung bedürfen. Eben so ist schon mehrfach bemerkt worden, dass jenes „primus“ selten wörtlich zu nehmen, sondern meist auf einen bedeutenden Fortschritt oder eine Vervollkommnung früherer Leistungen zu beziehen sei. In unserem Falle wird, da wir doch zwischen der Entwickelung der Sculptur und der Malerei eine gewisse Wechselwirkung annehmen dürfen, ein Blick auf die erstere das Mittel zum richtigen Verständnisse gewähren. Erinnern wir uns, was Polyklet in der Lehre von den Porportionen geleistet hatte, so muss uns das Streben, seine Leistungen für die Malerei

---

1) 35, 67: Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit; primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas; corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tuleriut; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur; ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes et alia. [Multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.] Minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis. Der eingeklammerte Satz ist offenbar eine nachträgliche Randbemerkung des Plinius, die an falscher Stelle in den Text gesetzt worden ist. 2) I, S. 136 fg.

nutzbar zu machen, durchaus naturgemäss erscheinen. Des Parrhasios Verdienst in dieser Richtung musste aber um so mehr Anerkennung finden, je weniger ihm hier sein sonstiger Nebenbuhler Zeuxis den Ruhm streitig machte, wenn wir auch zugeben wollen, dass dieser nur um anderer künstlerischer Zwecke willen die Vollkommenheit der Proportionen zurücktreten liess.

Von diesem Vorzuge des Parrhasios abgesehen, der sich mehr auf die Anlage, als auf die Durchführung seiner Gestalten bezieht, lassen sich alle übrigen Lobsprüche des Plinius unter einem einzigen Gesichtspunkte zusammenfassen, welchen Quintilian [1]) durch die Worte: examinasse subtilius lineas traditur, kurz, aber schlagend angiebt. Hier ist also das Hauptverdienst, auf welches alle übrigen Vorzüge, wie auf einen gemeinsamen Quell zurückzuführen sind, die Zeichnung hingestellt, und zwar, da der Ausdruck subtilius nicht ohne eine bestimmte Absicht gewählt sein wird, eine wesentlich verfeinerte Zeichnung. Nur werden wir diesen Ausdruck nicht nach dem engsten Sinne des Wortes, sondern nach seiner weiteren Bedeutung auslegen müssen, wonach wir unter Zeichnung die Mittel zur Darstellung der Form im Gegensatz zur Farbe begreifen. Gehen wir indessen von dem engsten Sinne aus, so stellt sich uns als die erste Bedingung einer guten Zeichnung die Richtigkeit der Umrisse dar: und gerade in dieser Beziehung finden wir das Verdienst des Parrhasios mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben: in liniis extremis, in den Contouren hatte er nach dem Urtheile nicht der Laien, sondern der Künstler den Preis davongetragen. Die grösste Bedeutung gewinnt aber wiederum der Contour an den Extremitäten, wo weniger eine einzelne grössere Masse ihrer Form nach begrenzt, als die Verknüpfung zahlreicher Formen in sehr complicirten und wandelbaren Lagen zur Anschauung gebracht werden soll. Gerade an diesen Theilen aber muss es sich zeigen, dass in der Malerei der Contour allein nicht genügen kann, um von der Natur aller dieser Formen hinlänglich Rechenschaft zu geben. Wir verlangen ausserdem noch die Rundung jedes einzelnen Theiles zu erkennen, und diese darzustellen ist nur möglich

1) XII, 10.

durch die Beobachtung von Licht und Schatten. Wenn wir nun behaupten, dass hierauf auch die an den Werken des Parrhasios gerühmten Vorzüge in der Bildung der Extremitäten beruhen, so kann es freilich scheinen, als geriethen wir dadurch in Widerspruch mit den Zeugnissen des Alterthums, namentlich des Quintilian, [1]) welcher dem Zeuxis im Gegensatze zu Parrhasios das Verdienst beilegt, das Verhältniss der Lichter und Schatten zuerst richtig erkannt zu haben. Allein auch für diesen Widerspruch giebt es eine Lösung: denn ich glaube schon früher nachgewiesen zu haben, dass jenes Verdienst des Zeuxis besonders in der Färbung zu suchen sei, d. h. in der richtigen Bestimmung der Wirkungen, welche Licht und Schatten auf die Farbe ausüben. Was Parrhasios erstrebte, ist dagegen von dieser durchaus unabhängig. Er richtete sein Augenmerk auf die Bedeutung von Licht und Schatten, insofern aus ihnen die Beschaffenheit der Formen erkannt werden soll, oder, um es mit einem neueren Kunstausdrucke zu bezeichnen: er wurde durch die Sorgfalt der Zeichnung, welche jede Form klar und bestimmt wiederzugeben strebt, auf Beobachtung des Helldunkels wenigstens in den Extremitäten geführt. Denn was man nach Plinius von ihrer Darstellung verlangen muss, dass die Umrisse nicht abgeschnitten erscheinen, sondern dass jede Form sich abrunde, und das Auge aus der Gestalt des ihm sichtbaren Theiles auf die von ihm abgewendeten schliessen könne, das zu erreichen, genügt noch keineswegs die Kenntniss der einfachen oder directen Wirkungen des Lichtes. Ein der Wirklichkeit entsprechender Eindruck entsteht in dem Kunstwerke erst durch die genaue Beobachtung der Lichtbrechungen und Reflexe, welche sich mehr oder minder an allen abgerundeten Körpern und zwar ganz besonders gegen die Umrisse derselben hin zeigen müssen. Sind diese nun an den Extremitäten wegen der zahlreichen Gliederungen derselben am complicirtesten, so erklärt sich daraus, wie der Künstler, welcher ihre Bedeutung für die Malerei zuerst erkannt hatte, ihnen auch an diesen Theilen vorzugsweise seine Aufmerksamkeit widmete, während er „mit sich selbst verglichen“ in den mittleren

1) XII, 10.

Partien des Körpers, wo es sich mehr um die Darstellung von Flächen handelte, minder tüchtig erschien.

Hiermit hängt aber auch das Lob zusammen, welches Plinius dem Parrhasios wegen der Behandlung des Haars ertheilt. Denn bei diesem machen sich dieselben Forderungen geltend, wie bei den Extremitäten: ja man könnte sagen, sie seien eine unendliche Zahl von Extremitäten. Aber freilich macht gerade diese Unendlichkeit die Nachahmung der Wirklichkeit in allen ihren Einzelnheiten noch mehr als sonst zur Unmöglichkeit. Die Kunst muss sich hier mit dem Scheine begnügen, indem sie sich darauf beschränkt, eines Theils den Wuchs des Haars in bestimmter Weise zu charakterisiren, andern Theils die Masse desselben in grössere und kleinere Partien zu sondern. Ersteres beruht wesentlich auf der Zeichnung im engeren Sinne; das Zweite erheischt eine feine Beobachtung der Lichtwirkungen und Reflexe, wodurch allein es möglich wird, den Eindruck des Lockern, Leichten und Durchsichtigen aus der Wirklichkeit in das Kunstwerk zu übertragen. Indessen möchte der von Plinius gewählte Ausdruck elegantia das eigenthümliche Verdienst des Parrhasios nur zum Theil bezeichnen: denn aus der Weise, wie in dem oben angeführten Epigramme das wilde, verbrannte Haar des Philoktet geschildert wird, müssen wir schliessen, dass Parrhasios das Haar nicht als einen gleichgültigen Schmuck des Hauptes betrachtet, sondern sich desselben zur schärferen Charakteristik, zur Verstärkung des geistigen Ausdrucks bedient habe.

Näheren Bezug auf den Letzteren nehmen schon die Worte, mit denen Plinius von den besonderen Verdiensten in der Bildung der Augen und des Mundes spricht: argutias voltus, venustatem oris. Aber auch sie hängen auf das Engste mit den bisher betrachteten Eigenthümlichkeiten zusammen. Hinsichtlich des Mundes hatte schon Polygnot die aus einer leisen Oeffnung desselben entspringenden Vortheile erkannt; aber bei den ungenügenden technischen Mitteln seiner Zeit vermochte er dieselben nur in sehr bedingter Weise für sich zu benutzen. Ganz derselben Beschränkung müssen wir auch das Lob unterwerfen, dass er an die Stelle der alten Strenge eine grössere Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Gesichtszüge (voltum) setzte. Wenn nun Par-

rhasios wesentlich über die Leistungen des Polygnot hinausging, so erreichte er dies materiell in ähnlicher Weise, wie bei den Extremitäten, nemlich durch eine auf das Feinste in Zeichnung und Modellirung durchgebildete Formenbehandlung.

So weit es sich also um die Mittel künstlerischer Darstellung handelt, beruht die Eigenthümlichkeit des Parrhasios auf einer verfeinerten Durchbildung der Form. Wie ausschliesslich er aber diese Richtung verfolgte, das lässt sich durch andere Zeugnisse wenigstens auf negativem Wege noch weiter nachweisen. Wenn es z. B. Fronto für thöricht erklärt, von Parrhasios zu verlangen, dass er Gegenstände male, deren Bedeutung in der Mannigfaltigkeit der Farbe liege, [1] so spricht sich darin bestimmt aus, dass sein Verdienst nicht in der Färbung, sondern anderswo zu suchen sei. Der Ausspruch des Euphranor, dass sein eigener Theseus wie mit Ochsenfleisch, der des Parrhasios wie mit Rosen genährt scheine, [2] bezieht sich zwar, wie wir später sehen werden, noch besonders auf einen tieferen Gegensatz der Auffassung bei beiden Künstlern. Doch dürfen wir ihn auch als Beleg dafür anführen, dass die Farbe bei Parrhasios von naturgemässer Durchbildung noch weit entfernt war. [3] Die Anekdote endlich von dem Wettstreite des Zeuxis und Parrhasios gewinnt erst in diesem Zusammenhange eine bestimmtere Bedeutung. Die Täuschung der Vögel gelang dem Zeuxis offenbar durch den Farbenschmelz der gemalten Trauben. Wenn es dagegen nach dem Bisherigen nicht die Farbe des Vorhanges sein konnte, wodurch Parrhasios das Auge seines Nebenbuhlers täuschte, wenn ferner selbst die richtigste Zeichnung in den Umrissen der Falten und Brüche für sich allein Illusion hervorzubringen schwerlich genügt hätte, so müssen wir fast mit Nothwendigkeit daraus folgern,

1) epist. p. 170 ed. Rom. qnid si qnis Parrhasium versicolora pingere iuberet, aut Apellen unicolora? 2) Plut. de glor. Ath. p. 346 A. 3) Bei Diodor (exc. Hoesch. l. 26, 1) heissen zwar Apelles und Parrhasios *οἱ τοῖς ἐμπειρικῶς κεκραμένοις χρώμασι προαγαγόντες εἰς ἀκρότατον τὴν ζωγραφικὴν τέχνην*. Aber hier handelt es sich nicht um ein eigentliches Kunsturtheil, sondern die beiden Maler werden nur als besonders ausgezeichnet in ihrer Kunst wie Phidias und Praxiteles in der Bildhauerei hingestellt. Eben so verbunden erscheinen sie bei Justinian institut. II, 1, 34; in dem Ephitalam. Maximiniano et Constantino dict. c. 6; nebst Protogenes bei Columella I, praef. §. 31.

dass diese Wirkung nur durch jene feine Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe erreicht wurde, welche den Falten erst Körper und Rundung zu verleihen vermochte.

Also auch hier begegnen wir wieder der Durchbildung der Form. Aber wenn wir ihr auch in diesem letzten Beispiele eine ausschliessliche Bedeutung zugestehen mögen, so ändert sich dieses Verhältniss vielfach gerade in Beziehung auf diejenigen Punkte, auf welche Plinius einen besondern Nachdruck legt. Bei den einzelnen feinen Zügen des Antlitzes, selbst bei den Extremitäten, wie den Fingern in ihrer mannigfaltigen Bewegung, nimmt nicht sowohl die Form an sich unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als der Ausdruck, welcher sich in diesen Formen ausspricht. Wir haben deshalb unsere Untersuchung auf die Frage hinzulenken, ob die ganze bisher erörterte Richtung des Parrhasios, weit entfernt, an sich Zweck zu sein, nicht blos die Grundlage abgegeben habe, um zu einer wesentlich verfeinerten Darstellung geistigen Ausdrucks zu gelangen.

Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir uns den Weg bahnen durch einen Blick auf das Gespräch des Künstlers mit Sokrates, welches uns Xenophon [1]) aufbewahrt hat. Hier definirt Sokrates die Malerei zunächst als die Nachbildung der sichtbaren Eigenschaften der Dinge (*ἡ εἰκασία τῶν ὁρωμένων*), indem man ja Hohles, Hohes, Dunkles, Helles, Hartes, Weiches, Rauhes, Glattes, Junges und Altes an den Körpern durch Farben darstelle. Dieses könne der Maler mehr portraitmässig wiedergeben; aber da selten in einem Menschen Alles untadelhaft gefunden werde, so dürfe er auch aus einzelnen Körpern einzelne Schönheiten auswählen und aus ihnen ein einziges schöne Ganze, ein Ideal zusammenstellen. Wie aber nun, fragt er weiter, verhält es sich mit dem Nachbilden des Ethos der Seele, des Einnehmenden, Freundlichen, Liebenswürdigen, Sehnsüchtigen, Reizenden? oder lässt sich das nicht nachbilden? Parrhasios antwortet zuerst ausweichend: dies habe ja keine von jenen körperlichen Eigenschaften, keine Symmetrie, keine Farbe, und sei überhaupt nichts Sichtbares. Da wendet Sokrates sehr schön das Gespräch auf die Bildung der Augen, — denn darauf

1) Mem. III, 10.

beruhe z. B. der Ausdruck freundlicher und feindlicher Gesinnung; — und bringt dadurch Parrhasios zum Bewusstsein dessen, was er längst in der Malerei schon ausgeübt hatte: er gesteht ein, dass, wo einem etwas Gutes begegne, das Aussehen hell und freundlich, wo etwas Böses, trübe und finster sein werde; und das sei darstellbar. Worauf Sokrates: Aber auch Geistesgrösse und Freimüthigkeit, Niedrigkeit und Unfreiheit, Mässigung und gesetztes Wesen, Uebermuth und Unartigkeit, auch dieses leuchte hervor aus dem Gesicht, der Haltung, aus der Stellung und Bewegung der Menschen.[1] So kann Parrhasios schliesslich nicht umhin zuzugeben, dass auch diese Eigenschaften durch die Kunst darstellbar seien. Mit feiner Kenntniss des Künstlers scheint hier Sokrates die Discussion gerade auf den Punkt gelenkt zu haben, in welchem dessen Hauptstärke begründet lag. Denn seine letzte Auseinandersetzung muss uns unwillkürlich die Worte ins Gedächtniss zurückrufen, mit welchen Plinius den Demos des Parrhasios beschreibt. Freilich spricht Sokrates nicht von den Gegensätzen des Ausdruckes als in einer Person vorhanden. Aber sofern verschiedene Tugenden und Leidenschaften einen und denselben Menschen beherrschen können, und die Kunst überhaupt verschiedenartigen Ausdruck darzustellen vermag, so muss sie auch diese Gegensätze in einer Person auszudrücken im Stande sein. Wenn wir nun aber auch auf dialektischem Wege als eine Möglichkeit erkannt haben, dass Parrhasios seine Aufgabe in der von Plinius angegebenen Weise löste, so ist es doch noch wichtiger, nach den Bedingungen zu forschen, auf denen von künstlerischer Seite die Möglichkeit der Lösung beruhte.

Nehmen wir einen concreten Fall, so kann unleugbar z. B. auch das Antlitz eines Jähzornigen zuweilen den Ausdruck der Milde annehmen, oder umgekehrt. Dennoch werden sich aber auch in der veränderten Stimmung die Spuren des gewöhnlichen Seelenzustandes nicht gänzlich verwischen lassen; woraus sich ergiebt, dass nicht beide Gegensätze gleichberechtigt sind, sondern dass die eine Seite

---

1) *Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μεγαλοπρεπές τε καὶ ἐλευθέριον, καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον, καὶ τὸ σωφρονητικόν τε καὶ φρόνιμον, καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἑστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει.*

die Geltung von etwas Bleibenden, die andere die von etwas Vorübergehendem hat. Diese verschiedene Geltung wird sich aber auch körperlich dadurch offenbaren, dass die ursprüngliche Eigenschaft, das ursprüngliche Temperament in denjenigen Bildungen des Körpers seinen Ausdruck findet, welche theils von Natur eine festere Gestalt haben, wie der ganze Knochenbau, theils eben durch die dauernden und stets wiederkehrenden Einwirkungen jener Eigenschaft auch in der ganzen Haltung und selbst in den weicheren, fleischigen Theilen in bestimmterer Weise sich ausprägen. Die vorübergehenden Stimmungen oder Erregungen des Gemüthes und Gefühls werden sich uns dagegen in eben so vorübergehenden Bewegungen des Körpers oder Zügen des Antlitzes offenbaren. Kehren wir jetzt wieder zum Demos zurück, so wollen wir die von den Neuern versuchten Reproductionen dieses Werkes keiner weiteren Prüfung unterwerfen. [1]) Denn da uns alle Haltpunkte hinsichtlich der äusseren Darstellung fehlen, so könnte wohl ein bedeutender Künstler die gestellte Aufgabe von neuem selbstständig und vortrefflich lösen; aber trotzdem würde uns dafür, dass seine Lösung mit der des Parrhasios übereinstimme, jedwede Gewähr fehlen. Dagegen dürfen wir nach dem Vorhergehenden behaupten, dass die Aufgabe an sich die eingehendste Berücksichtigung jener wandelbaren und veränderlichen Formen mit Nothwendigkeit voraussetzt; und da die verschiedenen Charakterzüge doch nur in der Bildung der Augen, des Mundes, in der Bewegung der Hände u. s. w. zur Darstellung gebracht werden konnten, so erkennen wir nunmehr, wie alle jene Feinheiten der Form bei Parrhasios ihre Bedeutung erst dadurch erlangten, dass sie die Träger eines nicht minder verfeinerten Ausdruckes wurden.

Nehmen wir diesen Satz zunächst als bewiesen an, — und für seine Richtigkeit werden sich später noch mannigfache Thatsachen anführen lassen, — so bleibt uns doch die noch wichtigere Frage zu beantworten, in welcher Weise durch diese Richtung die gesammte Auffassung künstlerischer Aufgaben bei Parrhasios bedingt wurde. Denn wenn wir fanden, dass Polygnot trotz, ja in gewissem Sinne in Folge

---

1) vgl. über dieselben z. B. Pauly's Realencyclopädie unter Parrhasios.

der grössten Einfachheit und Beschränkung in den Mitteln der Darstellung zur grössten Tiefe der geistigen Auffassung und des Ausdruckes gelangte, so werden wir bei Parrhasios wegen der Verschiedenheit des Weges auch eine eben so grosse Verschiedenheit der Endzwecke und Erfolge vorauszusetzen geneigt sein. Wir knüpfen unsere Erörterung wieder an das einmal gewählte Beispiel, den Demos, an und fragen einfach, ob wir diese Darstellung in der von Plinius geschilderten Durchführung als eine Idealbildung bezeichnen dürfen. Die Antwort muss verneinend ausfallen: in dem Urtheile des Plinius spricht sich keineswegs Bewunderung über die Tiefe und geistige Bedeutung der Auffassung aus; man ist zunächst nur erfreut über das „argumentum ingeniosum," das Sinnreiche in der Wahl einer Aufgabe, deren Lösung durch eine kunstreiche Verschmelzung der schwierigsten Contraste überraschen muss. Diese Widersprüche in dem Wesen eines Volkes, wenn wir dasselbe als ein Individuum fassen wollen, sind aber nicht eigentlich in dessen geistigen Befähigungen und Anlagen begründet, sondern vielmehr die Folge der Erregungen und Wandlungen des Gemüthes und Gefühls, welche oft das ursprüngliche Ethos, wenn nicht gänzlich zu unterdrücken, doch zeitweise zu verdunkeln vermögen. Schon hieraus folgt nun, dass ihre Darstellung nicht in dem Sinne eine ethische sein kann, wie wir sie bei Polygnot kennen gelernt haben. Denn indem der Künstler gerade auf die vorübergehenden, durch äussere Umstände aufgeprägten Zustände und Stimmungen, auf die scharfe Beobachtung der Aeusserungen des Gefühls- und Gemüthslebens sein Hauptaugenmerk lenkte, erhielt statt des ethischen das psychologische Element eine bevorzugte Geltung, oder mit andern Worten, die psychologische Charakteristik wurde wenigstens in diesem Werke zur Hauptaufgabe.

Ehe wir jedoch die Bedeutung dieser Behauptung weiter verfolgen, wird es gut sein nachzuforschen, ob sich ein ähnliches Vorwiegen dieses Elementes auch in andern der uns bekannten Schöpfungen des Parrhasios nachweisen lässt. Fast mit Nothwendigkeit scheint es vorauszusetzen bei der Darstellung einer so vielseitigen und gewandten Persönlichkeit, wie Odysseus. Denn nehmen wir z. B. das Gemälde

von seinem erheuchelten Wahnsinn, so ist eine vollständige Lösung dieser Aufgabe dadurch bedingt, dass der Künstler in der Hauptfigur unter der angenommenen Maske des Wahnsinns nicht nur den ursprünglichen Charakter der Verschlagenheit, sondern noch besonders den Kampf zwischen kalt berechnender Klugheit und väterlicher Liebe erkennen liess, in welchen den Odysseus die List des Palamedes verstrickt hatte. In dem Urtheile über die Waffen des Achilleus erscheint Odysseus zwar selbst als eine der handelnden Hauptpersonen, für das Kunstwerk aber noch bedeutsamer als feiner Beobachter des Aias, aus dessen Wuth bereits die Symptome der späteren Raserei hervorleuchten mussten. Wieder eine andere ist seine Rolle bei der Heilung des Telephos; und vielleicht dürfen wir ihn nochmals in dem Bilde des Philoktet voraussetzen. Auf jeden Fall verdient Letzteres wegen des Helden selbst Berücksichtigung: der ausgezehrte Körper, das verwilderte und verbrannte Haar, das starre thränenvolle Auge machen ihn zu einem Bilde des tiefsten Körper- und Seelenschmerzes. Unwillkürlich werden wir, wenn wir diese Schilderung der beiden Epigramme auf die durchaus verwandte Aufgabe im Bilde des Telephos anwenden, an den berüchtigten Bettler-König des Euripides erinnert, welchem man zum Vorwurfe machte, dass der Dichter den Heros, den König der psychologischen Schilderung menschlichen Elends geopfert habe. Wäre der Prometheus als wirklich einst vorhanden besser beglaubigt, so würden wir auch dieses Werk als ein drittes Schmerzensbild anführen müssen: doch dürfen wir jetzt wenigstens sagen, dass die Aufgabe dem Geiste des Künstlers überhaupt entsprach. Wenn nun die zuletzt angeführten Darstellungen etwa zu der Annahme verleiten könnten, dass für den Künstler bei ihrer Wahl das Interesse an dem tragisch ergreifenden Gehalte bestimmend gewesen sei, so trägt dagegen z. B. das Bild der zwei Knaben durchaus den Charakter der Naivetät; und doch schliesst es sich den bisher betrachteten Werken vollkommen an. Denn indem der Künstler den Ausdruck knabenhafter Dreistigkeit und Einfalt darzustellen unternimmt, führt er uns wieder Zustände und Stimmungen vor Augen, wie sie dem Knabenalter nicht eigentlich als fester Charakter, sondern gewissermassen als vorüber-

gehende Laune eigen zu sein pflegen. Ja selbst wo die Schilderung von Seelenzuständen zunächst nicht weiter in Betracht kommt, wie in den Bildern der beiden Krieger, deren einer im Anstürmen zu schwitzen, der andere beim Ablegen der Waffen zu verschnaufen schien, selbst da bewegte sich der Künstler auf einem durchaus verwandten Gebiete: wir finden hier zwar weniger die psychische, als die physische Lebensthätigkeit in lebhafter Anspannung; aber auch ihre Darstellung verlangt nicht minder das sorgfältigste Eingehen gerade auf diejenigen Formen und Züge, in denen die Aeusserung psychologischer Zustände und Stimmungen ihren Sitz hat.

Wenn demnach unsere Behauptung, dass Parrhasios vorzugsweise auf ihre Schilderung sein Augenmerk gerichtet habe, durch mehrere und besonders bezeichnende unter seinen Werken bestätigt wird, so scheint hingegen ein directes Zeugniss eines sonst unverwerflichen Gewährsmannes damit in geradem Gegensatze zu stehen. Quintilian [1]) sagt nemlich von Parrhasios: „er habe alles so umsichtig durchgebildet, dass man ihn den Gesetzgeber nenne, weil in den Bildern der Götter und Heroen, wie sie von ihm überliefert wären, die übrigen ihm folgten, als ob es so nothwendig sei.“ Denn nach diesen Worten sollte man glauben, das Verdienst des Parrhasios beruhe darin, gewissermassen einen Kanon für die Idealbildung der Götter und Heroen in der Malerei festgestellt zu haben. Aber schon der Umstand, dass unter den Werken des Parrhasios kaum ein einziges Götterbild, und keins mit besonderer Auszeichnung genannt wird, muss uns darauf hinweisen, dass wir das Zeugniss Quintilians nicht im einfachsten Wortsinne, sondern nur unter gewissen Beschränkungen annehmen dürfen. Diese erscheinen aber auch durch den Zusammenhang geboten, in welchem es sich bei Quintilian findet. Dort wird unmittelbar vorher das Verdienst des Zeuxis um Licht und Schatten, das eigentlich Malerische in der Malerei, gerühmt und daran die Bemerkung geknüpft, dass dieser Künstler (doch wohl in Folge dieser Bestrebungen) den Formen eine grössere Fülle gegeben habe. Dies, müssen wir wegen des Folgenden im Gedanken ergänzen, ist eine persönliche, wenn auch nicht

1) XII, 10.

zu tadelnde, doch eben so wenig zu allgemeiner Nachahmung zu empfehlende Eigenthümlichkeit. Parrhasios dagegen, heisst es nun weiter, ist wegen seiner feinen Kenntniss der Linien (und der auf ihr beruhenden genaueren Durchbildung der Form) ein mustergültiges Vorbild. Denn in der Betonung der Sorgfalt und Umsicht durch die Worte: ille vero ita circumspicit omnia, ut eum legumlatorem vocent, liegt eine so deutliche Beziehung auf den vorher gewählten Ausdruck der Subtilität: examinasse subtilius lineas traditur, dass dagegen das Folgende: quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit, sequuntur, fast nur wie ein erklärender Zusatz erscheint, dessen Wortlaut sich zunächst wenigstens in so weit rechtfertigen lässt, als Parrhasios seine Kunst weniger an Portraits und historischen Gegenständen, als an mythologischen Darstellungen übte. Fassen wir indessen scharf ins Auge, was wir bisher über die Eigenthümlichkeit des Parrhasios festgestellt haben, so werden wir dem Urtheile Quintilians auch eine strengere Deutung zu geben vermögen, nemlich in dem Sinne, dass die von ihm aufgestellten psychologischen Charaktere wegen ihrer psychologischen Wahrheit den Uebrigen als Vorbild und Muster vorleuchteten. Freilich konnten in Werken der Malerei, wo stets die besondere Motivirung der Handlung einen bedeutenden Einfluss auf die Darstellung jeder einzelnen Figur gewinnen muss, nicht, wie bei der Nachbildung plastischer Ideale, ganze Gestalten in allem Wesentlichen unverändert benutzt und förmlich übertragen werden. Erinnern wir uns aber, wie in der griechischen Kunst für bestimmte Arten des Ausdrucks, der Affecte, des Handelns sich bestimmte Formen der Darstellung in Mienen, Haltung, Bewegung, gleichsam wie eine feste Terminologie in der Sprache, ausgebildet haben, so dürfen wir vermuthen, dass der Einfluss des Parrhasios gerade auf diesem Gebiete vermöge seiner ganzen künstlerischen Eigenthümlichkeit höchst bedeutend und selbst maassgebend sein musste. Hieraus erklärt sich vielleicht auch, weshalb gerade bei Parrhasios erwähnt wird, dass die Künstler aus der Benutzung seiner Studien mannigfachen Vortheil zögen. Denn eben an den einzelnen in ihnen gesammelten und niedergelegten Beobachtungen der feinsten Züge und Motive konnten die Künstler

lernen, auf welchen Vorbedingungen die Möglichkeit dieser scharfen und eingehenden Charakteristik beruhte, welche seinen Gestalten jenes hohe, gewissermassen kanonische Ansehen verlieh.

Halten wir also als Thatsache fest, dass die Eigenthümlichkeit des Parrhasios auf der scharfen Auffassung und feinen Durchführung des Psychologischen in den Charakteren beruhte, so wird dadurch seine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Kunst sehr bestimmt bezeichnet. Während Polygnot in seinen Gestalten vor Allem das Ethos, den bleibenden, dauernden Grundcharakter darzustellen und denselben durch einfache, aber um so klarer und schärfer gefasste Formen zum Ausdruck zu bringen strebte, ging Parrhasios ganz im Gegensatz dazu von der Beobachtung der einzelnsten und vorübergehendsten Züge aus. Aber so scharf auch seine Beobachtungsgabe sein mochte, so war doch sein Ausgangspunkt mehr ein äusserlicher, als ein auf tieferer Erkenntniss der innern Gründe beruhender, wie bei Polygnot, der überall das von ihm zur Anschauung gebrachte Ethos als ein nothwendiges, aus einer einheitlichen Idee von innen erwachsenes hinzustellen, also das Mannigfaltige aus der Einheit zu entwickeln bestrebt war. Gerade umgekehrt geht Parrhasios darauf aus, eine Fülle verschiedenartiger Züge zur Einheit eines Charakters zusammenzufassen, und, wie im Demos, selbst die widersprechendsten Eigenschaften und Stimmungen als in einer Person vereinigt zu zeigen. Aber gerade an diesem Beispiele zeigt sich, dass ein solcher Charakter nicht als aus einer inneren Nothwendigkeit entsprungen gelten kann. Denn die Aufgabe musste schon dann als gelöst betrachtet werden, sobald nur die Widersprüche als unter einander versöhnt erschienen. Das Ziel des Künstlers war also, um es kurz auszudrücken, nicht mehr das Nothwendige, sondern nur das Wahrscheinliche oder Wahre.

Wenn wir uns jetzt erinnern, dass wir bei Zeuxis in der Auffassung der Handlung ein ähnliches Herabsteigen vom Nothwendigen zum Wahrscheinlichen fanden, so scheinen wir dadurch zu dem Schlusse geführt zu werden, dass zwischen beiden Künstlern hinsichtlich der Endpunkte ihrer Bestrebungen eine gewisse Gemeinsamkeit obgewaltet habe. Bisher aber begegneten wir wenigstens in Betreff der Mittel

künstlerischer Darstellung nur Gegensätzen, und zunächst werden wir dieselben auch noch weiter auf dem geistigen Gebiete verfolgen müssen. Wir nannten die Charaktere des Zeuxis Gattungscharaktere: indem die dargestellten Personen einer bestimmten Situation untergeordnet waren, mussten sie einen Theil ihrer besonderen Individualität einbüssen und sich mit einer mehr allgemeinen oder generischen Auffassung begnügen. Gerade das Umgekehrte ist bei Parrhasios der Fall. Das Streben, den Ausdruck bis in seine feinsten und flüchtigsten Aeusserungen zu verfolgen, musste in der Charakteristik dem Individuellen eine viel weiter greifende Berücksichtigung sichern, als es dieselbe nicht nur bei Zeuxis, sondern überhaupt bisher gefunden hatte. In Folge davon konnte aber die durch äussere Umstände geschaffene Situation nicht mehr einen überwiegenden Einfluss auf die handelnde Persönlichkeit ausüben, sondern die Handlung musste durch die Individualität der Letzteren bedingt und selbst als durchaus individuell erscheinen.

Trotz dieses Gegensatzes müssen wir aber zugestehen, dass im Verhältniss zu Polygnot und seiner Kunstrichtung Parrhasios und Zeuxis in ihren Bestrebungen manches Gemeinsame haben. Die hervorragende Stellung, welche wir dem Polygnot anzuweisen nicht umhin konnten, beruhte auf der Anerkennung des durchaus idealen Grundzuges, welcher seiner Kunst eigenthümlich ist. Diese Idealität war aber von der besondern Kunstgattung fast gänzlich unabhängig; ja man könnte behaupten, dass jenes reine und directe Idealisiren jedes einzelnen Charakters noch mehr der Plastik zukomme, als der Malerei, welche eine gewissermassen indirecte Idealität durch das Zusammenwirken einer Mannigfaltigkeit von Dingen und Personen zu erstreben habe. Auf keinen Fall wird es Widerspruch erregen, wenn wir Polygnot gross und gewaltig nicht sowohl speciell als Maler, sondern als Künstler überhaupt nennen, indem bei ihm die relativ noch wenig ausgebildeten Mittel der Darstellung gegen die Bedeutung des poetisch-künstlerischen Schaffens durchaus zurücktreten. Gerade das aber ist der Punkt, durch welchen Zeuxis und Parrhasios in einen entschiedenen Gegensatz zu Polygnot treten. Sie sind vor Allem Maler, und ihr Ruhm beruht zunächst auf dem, was sie vermöge der Mittel

dieser besondern Kunst geleistet haben, wenn auch nach sehr verschiedenen Seiten hin. Es liegt im Wesen der Malerei, dass sie nicht die Dinge selbst als Körper, sondern nur den Schein der Dinge zur Darstellung zu bringen vermag. Dieser Schein aber wird für den äusseren Sinn durch die Wirkung von Licht und Schatten hervorgebracht, indem dadurch eines Theils die Farbe, andern Theils die Beschaffenheit der Form wahrnehmbar wird. Auf je eine dieser beiden Seiten richteten die Nachfolger des Polygnot ihre vorwiegende Aufmerksamkeit, und im Hinblick hierauf können wir sagen, dass durch sie die eigentliche Malerei überhaupt erst ihre selbstständige Ausbildung erhalten habe. Wenn hiernach die äussere Erscheinung der Dinge den Ausgangspunkt ihrer Thätigkeit bildete, so war doch die Darstellung derselben nicht für sich selbst und allein Zweck, wohl aber bedingte sie die gesammte Auffassung auch in Hinsicht auf den geistigen Theil der zu lösenden Aufgaben. So wählt Zeuxis, da die Farbe nach Gesammtwirkung streben muss, mit Vorliebe solche Stoffe zur Darstellung, welche schon durch eine passende Zusammenstellung oder durch geschickte Wahl des Moments oder der Situationen, also durch die Anlage des Werkes in seiner Gesammtheit, das Interesse des Beschauers zu fesseln vermögen. Wie dagegen die vollendete Darstellung der Form ein Eingehen in die feinsten Gliederungen und Einzelnheiten verlangt, die höchsten, in den flüchtigsten Mienen und Bewegungen sich aussprechenden Feinheiten aber im Grunde noch mehr geistige als formelle Bedeutung haben, so finden auch die Bestrebungen des Parrhasios erst auf dem letzteren Gebiete ihren End- und Zielpunkt, indem der Durchbildung der Form eine nicht minder durchgebildete Feinheit der Charakteristik und des Ausdrucks entspricht.

So sind Zeuxis und Parrhasios dem Polygnot gegenüber die Vertreter einer neuen Kunstrichtung, aber nicht in der Weise, dass sie auf gemeinsamem Wege ein gemeinsames Ziel verfolgten. Vielmehr laufen ihre Bestrebungen neben einander fort, fast ohne sich anders zu berühren als in dem allgemeinen Endzwecke, die Kunst der Malerei einer höheren Stufe der Vollendung entgegenzuführen. Jeder ist in seiner Weise bedeutend; und wem der grössere Ruhm gebühre, ist

um so weniger zu entscheiden, als sich ihre Leistungen im Besondern kaum vergleichen lassen, ihre Werthschätzung im Allgemeinen aber durchaus relativ und gänzlich durch den Standpunkt bedingt ist, von welchem man bei der Beurtheilung ausgeht. Auch dem Alterthum ist ein solcher Vergleich fern geblieben, und zumal die Zeitgenossen haben beiden Künstlern ihre Anerkennung im reichsten Maasse zu Theil werden lassen, in zu reichem Maasse sogar, insofern sie dadurch die Künstler zu einem unbegrenzten Hochmuthe verleiteten: denn auch hierin giebt Parrhasios seinem Nebenbuhler Zeuxis nichts nach. Plinius [1]) äussert sich darüber folgendermassen: „Ein fruchtbarer Künstler, aber keiner hat seinen Künstlerruhm in so stolzer und anmassender Weise, wie er ausgebeutet; denn er legte sich Beinamen bei, wie *ἁβροδίαιτος*; in andern Versen nannte er sich den Fürsten der Kunst und behauptete, dass dieselbe durch ihn ihren Gipfel erreicht habe, vorzüglich aber, dass er von Apollo [2]) abstamme, und den Herakles zu Lindos so gemalt habe, wie er denselben oft während des Schlafes gesehen. Deshalb meinte er auch, als er in der Darstellung des Aias und des Waffenurtheils von Timanthes zu Samos mit grosser Stimmenmehrheit besiegt ward, er beklage es im Namen seines Helden, dass dieser wiederum von einem Unwürdigen besiegt worden sei.“ Fast dieselben Nachrichten, nur in ausgeführterer Weise finden sich bei Aelian [3]) und Athenaeus, [4]) welcher als seine Quelle die Biographien des Klearch angiebt. Danach offenbarte sich der Stolz des Künstlers schon in der äusseren Erscheinung: er trug einen goldenen Kranz und eine weisse Binde um das Haupt, dazu ein Purpurgewand, hatte seine Schuhe mit goldenen Schnallen geschmückt und führte einen mit goldenen Ranken umwundenen Stab. So spielte er durchaus den vornehmen Mann, dem nur ein mit allen feinen Genüssen ausgestattetes Leben anstehe, wie dies der Beiname *ἁβροδίαιτος* besagt. Spötter freilich erinnerten dadurch, dass sie denselben in *ῥαβδοδίαιτος* veränderten, auf witzige Art an die Pinsel (wörtlich an die

1) 35, 71. 2) wohl im Hinblick auf den Apollo Parrhasios: Paus. VIII, 38, 2 u. 6. 3) V. H. IX, 11. 4) XII, p. 543 C sqq., XV, 687 B.

von den Enkausten angewendeten Glühstäbchen) als die Quelle dieser affectirten Vornehmheit. Dass er die erste Stelle in der Kunst für sich in Anspruch nahm, scheint seine besondere Veranlassung in der Rivalität mit Zeuxis gehabt zu haben, wenn wir die folgenden beiden Epigramme hören:

Εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη
τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ
Χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης· ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν
οὖρος· ἀμώμητον δ'οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.

Wogegen Zeuxis (Arist. or. *περὶ τοῦ παραφθέγμ.* II, 386):

Ἡράκλεια πατρίς. Ζεῦξις δ'ὄνομ'. εἰ δέ τις ἀνδρῶν
ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν,
δείξας νικάτω. . . . .

Die Behauptung göttlichen Ursprungs, so wie des Umgangs mit Heroen würde bei einem Künstler der ältesten Zeit als mit tief religiösen Vorstellungen im Zusammenhange stehend wenig Anstoss erregen: bei Parrhasios kann sie nur als die höchste Selbstüberhebung gelten, wie sie nur in einer Zeit erklärlich ist, in welcher die alte Strenge der religiösen und sittlichen Vorstellungen bereits überall gelockert war. Nicht zu verkennen ist der Einfluss dieser Zeitrichtung auch in den obscönen Darstellungen des Parrhasios. Namentlich die Anwendung einer solchen Auffassung auf mythologische Gegenstände, wie in dem Bilde des Meleager und der Atalante, deuten auf eine Frivolität der Gesinnung, welche auf die Kunst leicht eine um so verderblichere Wirkung ausüben konnte, je bedeutender sonst der Meister war, der sich ihrer schuldig machte. Trotzdem werden wir uns hüten müssen, ein allgemeines Verdammungsurtheil darauf begründen zu wollen. Denn eines Theils dürfen wir nicht übersehen, dass Parrhasios nur zur Erholung in Mussestunden und in muthwilligem Scherze kleine Bildchen mit solchen Darstellungen malte. Sodann aber scheint selbst diese Verirrung in engem Zusammenhange mit dem ganzen Naturell des Künstlers zu stehen, auf dem doch wiederum seine übrigen Vorzüge beruhen. Theophrast [1]) berichtet nemlich,

1) *ἐν τῷ περὶ εὐδαιμονίας*, bei Aelian und Athenaeus a. a. O.



dass Parrhasios nie mit widerwilliger Stimmung an die Arbeit gegangen sei, sondern stets nach heiterer Laune gestrebt und darum z. B. während der Arbeit gern gesungen habe: so recht im Gegensatz zu Protogenes, von dem uns Plinius sagt, dass er sich beim Malen des Jalysos sogar auf eine sehr karge Diät gesetzt habe, um seinen Geist von den Einflüssen des Körpers möglichst frei zu erhalten. Während deshalb in dem Ernste und der Gründlichkeit mit diesem sich niemand vergleichen konnte, fanden wir das Verdienst des Parrhasios auch sonst in einer jenem Naturell entsprechenden künstlerischen Befähigung begründet. Wir bewunderten nicht die Tiefe der Auffassung, welche ihren Gegenstand nach allen Seiten hin geistig durchdringt, sondern erkannten seine Eigenthümlichkeit in der Schärfe der Beobachtung, welche sich zwar bis auf die grössten Feinheiten des psychologischen Ausdrucks erstreckt, aber zunächst von der äussern Erscheinung ausgeht. Diese zu erfassen, erfordert jedoch nicht sowohl tiefes Studium, als vornehmlich einen freien, offenen Sinn, welcher sich den Dingen unbefangen hingiebt, sie nach allen Seiten hin in ihrer Eigenthümlichkeit belauscht, und mit derselben Frische, mit welcher er die Eindrücke erhalten, sie auch wieder in das Kunstwerk überträgt. Einen solchen Sinn wird sich aber der Künstler am besten bewahren, wenn er selbst dem Leben in seiner Mannigfaltigkeit und Bewegtheit nicht fern steht, wenn er die Menschen nicht nur nach ihren Tugenden, sondern auch nach ihren Fehlern und selbst ihren Lastern zu beobachten häufige Gelegenheit hat. Betrachten wir die Eigenthümlichkeiten des Parrhasios unter diesem Gesichtspunkte, so werden wir zugeben müssen, dass sie dadurch nicht nur an sich ihre Erklärung finden, sondern dass sie sich zu einem Charakter zusammenschliessen, dessen Einheit nicht minder auf seinen Mängeln, als auf seinen Vorzügen beruht.

Timanthes.

Thimanthes findet hier einen passenden Platz, um uns zur Schule von Sikyon überzuleiten. Sein Wettstreit in Samos mit Parrhasios, ein anderer mit Kolotes von Teos [1])

1) Quintil. II, 13.

deuten zwar auf gewisse Wechselbeziehungen mit der asiatischen Schule hin. Allein als sein Vaterland wird von Quintilian [1]) die Insel Kythnos, von Eustathius [2]) Sikyon genannt, welche letztere Angabe dahin zu deuten sein wird, dass Timanthes wegen des Aufschwunges, den dort die Malerei nahm, ebendaselbst seinen Wohnsitz aufgeschlagen habe. Die Zeit seiner Thätigkeit muss etwa zwischen Ol. 90—100 fallen, da er von Plinius [3]) als Zeitgenosse des Zeuxis, Parrhasios, Androkydes, Eupompos hingestellt wird.

Die Zahl der uns bekannten Werke dieses Künstlers ist sehr gering. Am meisten gefeiert war:

Iphigeneia am Altar stehend, um geopfert zu werden, mit welcher er den uns sonst ganz unbekannten Kolotes von Teos besiegte. In diesem Gemälde hatte der Künstler, nachdem er in den Nebenfiguren den Ausdruck der Trauer nach allen Seiten erschöpft, so dass eine Steigerung nicht mehr möglich schien, die höchste Stufe des Schmerzes im Bilde des Vaters nicht in Wirklichkeit darzustellen versucht, sondern ihn vielmehr in seiner Unaussprechlichkeit nur ahnen lassen, indem er den Agamemnon mit verhülltem Haupte bildete. Die Abstufungen in dem Schmerze der übrigen Figuren lernen wir aus mehrfachen Anführungen kennen: Kalchas war traurig, betrübter Odysseus, Aias klagte laut, in Menelaos aber sprach sich schon der höchste Jammer aus: Plin. 35, 73; Cicero orat. 22; Valer. Max. VIII, 11, ext. 6; Quintil. II, 13, Lucil. Aetna v. 595; Eustath. l. l. Einzelne Motive aus diesem Bilde scheinen in einem pompeianischen Gemälde benutzt zu sein, das jedoch in manchen Punkten wieder zu viele Abweichungen darbietet, um geradezu für eine Copie nach Timanthes gehalten zu werden: Raoul-Roch. Mon. inéd. 27; Müller und Oest. A. D. I, 44, 206.

Palamedes, hinterlistig ermordet; zu Ephesos, nach Tzetzes Chil. VIII, 198. Von diesem Bilde erzählt Ptolemaeus Hephaestio bei Photius (cod. 190; p. 243 Hoesch.), dass Alexander bei seinem Anblicke durch die Aehnlichkeit beunruhigt wurde, die er zwischen seinem Genossen im Ballspiele Aristoneikos und dem Gemordeten zu finden glaubte.

---

1) II, 13. 2) ad Il. 24, 163. p. 1343, 60 R. 3) 35, 64.

Aias beim Urtheile über die Waffen des Achill, mit welchem Gemälde er in Samos Parrhasios besiegte: Plin. l. l.

Ein schlafender Kyklop in einem kleinen Gemälde; um jedoch trotzdem die Grösse des Riesen erkennen zu lassen, malte er neben ihm Satyrn, welche mit dem Thyrsus seinen Daumen messen: Plin. 35, 74.

Ein Heros, ein Werk von der höchsten Vollendung, so dass darin überhaupt die Kunst, Männer zu malen, enthalten schien; zu Plinius Zeit im Friedenstempel zu Rom: Plin. l. l.

Trotz dieser geringen Zahl von Werken müssen wir Timanthes den bedeutendsten Künstlern beizählen, nicht sowohl, weil er gelegentlich Parrhasios wie Kolotes besiegte, sondern wegen des Urtheils, welches Plinius über ihn fällt: „Dem Timanthes war eine angeborene Gabe der Erfindung (ingenium) sogar im höchsten Maasse eigen. . . . Seine Werke zeichnet es vor allen andern aus, dass man in ihnen stets mehr erkennt, als eigentlich gemalt ist; und obwohl die Kunstfertigkeit (ars) auf der höchsten Stufe steht, so geht doch der Erfindungsgeist noch über die Kunstfertigkeit hinaus.“ Der Ausdruck ars bezeichnet hier offenbar die Technik im weitesten Sinne, die Mittel der Darstellung, so weit sie auf Kenntniss der Form, wie der Farbe beruhen. Bei dieser Allgemeinheit der Bedeutung gewinnen wir freilich von dem besonderen Verdienste des Timanthes keinen bestimmten Begriff; ja eine Aeusserung Cicero's [1]) scheint sogar das Lob des Plinius einigermassen zu beschränken. Allein wenn Cicero den Timanthes und Zeuxis mit Polygnot und denen, welche nur vier Farben angewendet, zusammenstellt, so liegt darin, wie wir schon früher bemerkten, ein zu grosser Widerspruch mit allen sonstigen Ueberlieferungen, als dass wir uns nicht zu der Annahme berechtigt erachten sollten: Cicero habe einfach diese Gruppe von Künstlern als Repräsentanten der älteren Kunstübung im Gegensatz zu der jüngern gefasst, deren Mittelpunkt Apelles ist, und mit welchen sie sich allerdings in Hinsicht auf allseitige technische Vollendung nicht zu vergleichen vermochte. Diese Einschränkung ist also durchaus relativ; und wir mögen

1) Brut. 18.

daher dem Timanthes wenigstens den Ruhm lassen, in der Durchführung keinem seiner Zeitgenossen nachgestanden zu haben. In dieser Beziehung kann uns das Bild des Heros als Beleg dienen, dessen wahrscheinlich einem Epigramme entnommenes Lob sich nicht unpassend mit dem zusammenstellen lässt, was von Polyklet und seinem Kanon gesagt wurde: dass er allein die Kunst selbst in einem Kunstwerke dargestellt habe. — Doch, wie Plinius sagt, ingenium tamen ultra artem est. Dieses ingenium kann, wenn wir auch nur die genannten wenigen Werke des Timanthes in Betracht ziehen wollen, nichts anderes sein, als die angeborene Gabe, in der Motivirung künstlerischer Aufgaben solche Momente aufzufinden, welche nicht nur die Sinne zu befriedigen, sondern noch mehr den Geist des Beschauers zum Nachdenken auch über das unmittelbar Dargestellte hinaus anzuregen geeignet erscheinen: intelligitur plus semper quam pingitur. Diese Anregung wird natürlich ihrem Grade und ihrer Stärke nach sehr verschieden sein können: und so ist es z. B. in dem Bilde des Kyklopen zunächst der reine Verstand, der sich an der Berechnung der Grösse des Riesen nach Maassgabe der Satyrn erfreuet; in dem Bilde der Iphigenie beruht auf der Verhüllung des Agamemnon die höchste tragische Wirkung. Man könnte zwar etwa behaupten wollen, dass dem Timanthes möglicher Weise hier nur der Ruhm eines glücklichen Einfalles gebühre, der wohl geeignet sei, ihm den Beifall der nach ähnlichem Effect trachtenden Redner zu erwirken, aber noch nicht hinreiche, um darauf das Lob einer besonderen Tiefe der geistigen Auffassung zu begründen. Fassen wir jedoch die Nachrichten über Timanthes in ihrer Gesammtheit ins Auge, so werden wir nicht umhin, können, das Urtheil des Plinius als vollgültig anzuerkennen. Schon in der Wahl eines Gegenstandes, wie die hinterlistige Ermordung des Palamedes, spricht sich die Neigung aus, die Bedeutung der Handlung in den ihr zu Grunde liegenden geistigen Motiven zu suchen. Wenn nun ferner Timanthes den Parrhasios, einen Meister in der Auffassung psychologischen Ausdruckes, in dem Urtheile über die Waffen des Achill besiegt hat, so dürfen wir wohl behaupten, dass ihm dies eben durch sein „ingenium“ gelungen sei, nemlich durch eine Anordnung, welche über das Sichtbare der wirklichen

Darstellung hinaus die aus derselben sich entwickelnde tragische Katastrophe als unvermeidlich voraus ahnen liess. In dem Gemälde der Iphigenie endlich erscheint jene Verhüllung keineswegs als ein blosser Kunstgriff, sondern vorbereitet durch die in den Nebenpersonen ausgesprochene Stufenfolge steigender Affecte ist sie als höchster Ausdruck des Schmerzes fast mit Nothwendigkeit geboten. Es ist demnach durchaus treffend, dass Eustathius uns zum Vergleich auf die Niobe und ähnliche Gestalten des Aeschylus hinweist. Wenn wir aber nicht umhin konnten, uns bei Gelegenheit des Zeuxis und Parrhasios zuweilen an Euripides zu erinnern, so muss jener Vergleich dem Timanthes um so mehr zur Ehre gereichen. Denn es liegt darin ausgesprochen, dass Timanthes, während er auf der einen Seite hinter den Forderungen seiner Zeit keineswegs zurückblieb, auf der andern zugleich einen Theil der Vorzüge der früheren Zeit, die Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung noch zu bewahren wusste, während bei seinen Nebenbuhlern bereits das Streben nach Illusion und einer mehr äussern Charakteristik sich Bahn zu brechen begonnen hatte.

Die übrigen Maler dieser Periode.

Von Schülern der eben behandelten Meister haben wir keine Kunde. Denn Mikkion, den Lucian (Zeuxis 7) einmal als Schüler des Zeuxis nennt, wird so beiläufig und in einer solchen Weise angeführt, dass der Name sehr wohl von Lucian bloss zum Zwecke seiner Erzählung erfunden sein kann. Aber auch sonst kennen wir nur wenige Maler aus dieser Zeit. Wir nennen unter diesen zuerst:

Androkydes.

Unter den Zeitgenossen und Nebenbuhlern des Zeuxis, Timanthes, Parrhasios, Eupompos führt Plinius (35, 64) auch Androkydes an, der andern Nachrichten zufolge aus Kyzikos stammte. Er malte nach Plutarch (Pelop. 25) zur Zeit der Wiedereinnahme der Kadmea durch die Thebaner (Ol. C, 2) ein bei ihm von der Stadt bestelltes Schlachtbild, in welchem Pelopidas und Epaminondas zu den Hauptfiguren gehörten: vielleicht den Kampf gegen die Arkader, in welchem Epaminondas den schwer verwundeten Pelopidas mit Gefahr des eigenen Lebens vertheidigte (Plut. Pelop. 4; Ol. 98, 4). Um

nun den Ruhm dieser Beiden zu verkleinern, schlug nach jener politischen Umwälzung ein gewisser Menekleides vor, dem Bilde durch die Aufschrift des Namens des Charon eine Beziehung auf eine andere Schlacht zu geben, nemlich auf das Reitertreffen, welches die Thebaner unter Führung dieses letztern vor der Schlacht von Leuktra gewannen. — Ein anderes Werk, ein Bild der Scylla, verdankt seine Erwähnung dem Umstande, dass Androkydes als Liebhaber von Fischen diese in dem Bilde mit besonderer Sorgfalt behandelt hatte: Plut. Quaest. Symp. IV, 2 u. 4, p. 665 D u. 668 C; Athen. VIII, 341, A.

Von Kolotes aus Teos wissen wir nichts, als was bereits unter Timanthes erwähnt worden ist.

Kallimachos,
der bekannte Bildhauer, soll nach Einigen auch Maler gewesen sein: Plin. 34, 92; vgl. Th. 1, S. 251. — Auch

Plato
soll sich in seiner Jugend mit Malerei beschäftigt haben: Diog. Laert. III, 5; Appul. de dogm. Plat. I.

Kleisthenes und Menedemos.

Der Philosoph Menedemos, Schüler des Plato, hatte zum Vater den Kleisthenes, welcher zwar aus dem edlen Geschlechte der Theopropiden stammte, aber Architekt und arm war; nach andern soll er auch Scenenmaler, und Menedemos in beiden Künsten sein Schüler gewesen sein. Weshalb, als dieser ein Psephisma einbrachte, ein gewisser Alexinikos über ihn spöttelte: es komme einem Philosophen nicht zu, weder eine Scene, noch ein Psephisma abzufassen „γράφειν:“ Diog. Laert. II, 125.

Von Zeuxippos aus Heraklea ist bereits in den chronologischen Erörterungen über Zeuxis die Rede gewesen.

Polyeidos
wird als einer der berühmtesten Dithyrambendichter und zugleich erfahren in Malerei und Musik von Diodor (XIV, 46) angeführt, und als seine Blüthezeit Ol. 95, 3 angegeben.

Elasippos.
Plinius sagt (35, 122), die Enkaustik gelte nach Einigen für eine von Praxiteles vervollkommnete Erfindung des Aristides; doch gebe es ältere enkaustische Bilder von Polygnot, Nikanor, Arkesilaos aus Paros. „Auch Elasippos (nicht

Lysippos) schrieb auf sein Gemälde der Aegina ἐνέκαεν, was er gewiss nicht gethan hätte, wenn nicht die Enkaustik erfunden gewesen wäre.« Plinius musste also Elasippos für älter als Aristides halten. Dass nicht ein Gemälde zu Aegina, sondern eine Darstellung der Aegina, der Tochter des Asopos zu verstehen sei, hat richtig Panofka (Arch. Zeit. 1852, S. 446) bemerkt.

Endlich ist von Müller (Hdb. §. 137, 4) und Schöll (arch. Mitth. S. 85) ein gewisser Idaeos oder Adaeos als ein Maler dieser Zeit angeführt worden, indem er die Zierrathen am Pferdegeschirr des Agesilaos gemalt habe: Xen. hist. gr. IV, 2, 39; Plut. Ag. 13. Allein in dieser Angabe liegt ein doppelter Irrthum, worauf schon das Auffällige eines gemalten Pferdeschmuckes hätte aufmerksam machen sollen. Agesilaos will dem Sohn des Pharnabazos ein Geschenk machen, und da er selbst nichts zur Hand hat, nimmt er den Schmuck von dem Rosse des Idaeos. Dieser aber wird nicht ζωγράφος, sondern γραφεὺς genannt, welches Wort nach der Bemerkung Valckenaer's (zu Theokr. Adon. p. 293) auf einen Mann in dem kriegerischen Gefolge des Agesilaos angewendet, gewiss weit richtiger durch »Schreiber,« als durch »Maler« zu übersetzen ist.

Rückblick.

Bei einem Rückblicke auf die eben besprochenen Künstler müssen wir uns zuerst die Frage vorlegen, ob es gerechtfertigt ist, mit ihnen eine ganze Periode der griechischen Malerei abzuschliessen. Ihre Zahl ist gering; die Zeit, in welcher namentlich die bedeutenderen unter ihnen lebten, ist kurz und überschreitet kaum die Dauer eines Menschenlebens. Dazu kömmt, dass die Grenzen zu Anfang wie zu Ende sich kaum fest bestimmen lassen. So haben wir bereits in der vorigen Periode einzelne Künstler angeführt, welche mit eben so guten Rechte erst hier ihre Stelle hätten erhalten können. Aber wir wollten z. B. Aristophon nicht von seinem Bruder Polygnot trennen, nach welchem wir die ganze Periode benannten. Wir wollten eben so wenig die Verbindung des Pauson mit Polygnot und Dionysios lösen, wie uns dieselbe durch das Urtheil des Aristoteles gegeben ist. Agatharch endlich kann denen beigezählt werden, welche

den Umschwung der vorliegenden Periode nicht nur vorbereitet, sondern selbst mit herbeigeführt haben. Eben so schwankend ist die Begrenzung nach der andern Seite hin. Wir werden später allerdings finden, dass die Malerschulen der folgenden Periode in ihrer Entwickelung sich scharf und bestimmt von der Geschichte der hier behandelten Künstler trennen. Dabei aber dürfen wir es doch nicht leugnen, dass ihre Anfänge einen solchen Gegensatz noch keineswegs nothwendig bedingen. Soll sich also die ganze vorgeschlagene Gliederung der Perioden rechtfertigen, so darf unser Blick nicht an vereinzelten Thatsachen und Erscheinungen haften bleiben, sondern muss sich auf die Phasen der allgemeinen Entwickelung nach ihren grösseren Massen richten.

Dass nun trotz einzelner Künstler, welche gewissermassen mitten inne stehen, die Zeit der Kleinasiaten (so wollen wir sie der Kürze wegen nennen) zu der des Polygnot im schärfsten und bestimmtesten Gegensatz steht, darüber wird uns kein Zweifel obwalten, wenn wir an die Erörterungen in dem Rückblick auf die vorhergehende Periode zurückdenken. Dem Ethos der polygnotischen Kunst tritt die gloria penicilli, die rein malerische, auf Illusion hinarbeitende Behandlung mit dem Anspruch auf eine überwiegende Geltung entgegen. Die grosse historische Malerei, welche in der rein geistigen Auffassung und Charakteristik ihren Schwerpunkt hat, wird verdrängt durch die auf der Durchführung des Einzelnen beruhende Tafelmalerei. Was wir von dem Künstler wissen, den wir an die Spitze dieser Periode gestellt haben, von Apollodor, reicht gerade hin, uns diesen Gegensatz in vollster Reinheit deutlich zu machen. Tritt nun derselbe bei den drei folgenden Künstlern, welche den Mittelpunkt unserer Erörterungen bildeten, nicht mehr so stark in dieser Form in den Vordergrund, so zeigen doch die Fortschritte, welche sich an ihre Namen knüpfen, uns nur die weitere Entwickelung innerhalb dieses Gegensatzes nach verschiedenen Richtungen hin. Denn nachdem einmal die gesammte Grundanschauung verändert war, konnte sich die Umbildung nicht auf die äussere Behandlung der Farbe und der Form beschränken, sondern auch die Darstellung des Ausdrucks im Einzelnen, wie die Motivirung ganzer Gestalten musste davon in sehr wesentlichen Punkten berührt werden. Wie

sich hier die Bestrebungen des einen zu denen des andern verhielten, darauf brauchen wir nicht nochmals im Einzelnen zurückzukommen, nachdem früher versucht worden ist, gerade durch die Vergleichung ihrer Leistungen die Eigenthümlichkeit eines jeden ins Licht zu setzen. — Wichtiger würde es sein, vielmehr das Gemeinsame, welches ihrer künstlerischen Anschauungsweise trotz der Verschiedenheit der besonderen Ausbildung zu Grunde liegt, bestimmter nachzuweisen, um es hierdurch zu rechtfertigen, weshalb wir diese Künstler von denen der nachfolgenden Periode als eine für sich bestehende Gruppe getrennt haben. Allein diese Erörterung wird sich erst dann mit wirklichem Nutzen führen lassen, wenn wir auch das Wesen eben dieser Periode näher werden kennen gelernt haben. Erst dann wird es sich zeigen, wie die Leistungen der Kleinasiaten eine in sich abgeschlossene Vorstufe für die umfassenderen Entwickelungen der Malerei bilden, welche von verschiedenen Punkten ausgehend in Apelles und seinen Zeitgenossen ihren Höhepunkt erreichen.

Dagegen dürfen wir hier nicht unterlassen, einen Blick auf die äussere Geschichte sowohl der Kunst, als der griechischen Culturentwickelung überhaupt zu werfen. Durch Polygnot und die neben ihm arbeitenden Künstler war Athen Hauptsitz der Malerei geworden. Unmittelbar nach ihm folgt die Thätigkeit des Phidias auf dem Gebiete der Sculptur. Wie aber auf diesen die geistig so bedeutenden Schöpfungen des Polygnot einen Einfluss auszuüben gewiss nicht verfehlt haben, so lässt sich auch auf der andern Seite von vorn herein annehmen, dass die höchste Vollendung der Sculptur wiederum in nachdrücklicher Weise auf die Weiterbildung der Malerei zurückwirkte. Namentlich musste die Art, wie in der Sculptur die höchste Idealität mit der höchsten Naturwahrheit verbunden erschien, den Wetteifer der Malerei hervorrufen. Und so sehen wir denn ziemlich gleichzeitig mit Phidias durch Agatharch, der zwar aus Samos gebürtig, aber in Athen thätig ist, die ersten Schritte nach dieser Richtung hin geschehen. Ihm folgt schnell Apollodor, durch den zuerst die Malerei sich von der Verbindung mit ihren Schwesterkünsten, der Architektur und Sculptur, vollständig emancipirt und auf die speciell und rein malerische

Wirkung hinzuarbeiten beginnt. Mit ihm aber bricht plötzlich die weitere Entwickelung der Malerei in Athen ab.

Zeuxis ist es, auf den nach dem eigenen Geständnisse des Apollodor zunächst die ganze Fülle des Ruhmes übergeht. Aber auch Zeuxis hat ja, wenn auch nur vorübergehend, in Athen gearbeitet; und eben so wissen wir von Parrhasios, dass er für Athen thätig war. Warum wählten sie also nicht, wie Polygnot, Agatharch, wie so viele Bildhauer zur Zeit des Phidias, Athen zu ihrem dauernden Wohnsitze? Die Antwort auf diese Frage geben uns die veränderten politischen Verhältnisse. Der Beginn des peloponnesischen Krieges hemmt die weitere Entwickelung der Malerei, wie der Kunst überhaupt nicht nur in Athen, sondern im ganzen eigentlichen Griechenland. In der Sculptur wirkt zunächst noch der Einfluss des Phidias, Myron und Polyklet auf ihre unmittelbaren Schüler. Wenn aber schon diese meist nur weiter ausbilden, was von den Meistern bereits begründet war, so tritt nach ihnen fast durchgängig ein völliger Stillstand ein. In der Malerei lernen wir in der auf Apollodor folgenden Zeit eigentlich keinen einzigen hervorragenden Namen in Hellas kennen. Aber während die Sculptur schon aus materiellen Gründen sich schwerer von einem Orte zum andern verpflanzen lässt, findet die Malerei in der Zeit der Bedrängniss ein Asyl in Kleinasien. Die Uebel des peloponnesischen Krieges waren für die dortigen hellenischen Städte minder fühlbar; und des Joches der persischen Herrschaft ledig erfreuten sie sich gerade damals eines Zustandes hoher Blüthe. Bei dem weicheren, beweglicheren, auf Genuss gerichteten Charakter des ionischen Volksstammes musste das damals hervortretende Streben der Malerei nach Reiz und Illusion der Sinne gerade dort einen besonders günstigen Boden vorfinden. So wendet sich denn Zeuxis nach Ephesos, wo um diese Zeit durch Parrhasios als einen einheimischen Künstler der Sinn für Malerei schon mehr, als in andern benachbarten Städten, geweckt sein mochte. Je glänzender aber hierdurch Ephesos augenblicklich erscheint, um so auffallender muss es uns sein, dass es diesen Ruhm auf die Länge zu bewahren durchaus nicht im Stande gewesen ist. Nach dem Tode des Zeuxis und Parrhasios tritt es für längere Zeit wieder gänzlich in den Hintergrund. Zum

Theil mag dies darin seinen Grund haben, dass, wie wir später suchen werden wahrscheinlich zu machen, diese beiden Künstler ihrer ganzen Persönlichkeit nach wenig darauf ausgingen, durch Lehre nachhaltig zu wirken. Anderen Theils aber müssen wir glauben, dass die ganze Ausbildung des hellenischen Lebens in Kleinasien bei aller äusseren Förderung der Kunst doch nicht geeignet war, für deren stetige innere Entwickelung einen fruchtbaren Boden darzubieten. Finden wir doch auch auf dem Gebiete der Sculptur unter den Meistern, welche vorzugsweise als die Träger des Fortschrittes wenigstens bis zur Zeit Alexanders erscheinen, keinen einzigen, der in Kleinasien seine Heimath gehabt hätte. Genug, als die politischen Verhältnisse im eigentlichen Griechenland sich wieder günstiger für die Kunst gestalteten, sehen wir auch die Malerei nicht nur ihren Wohnsitz wieder verändern, sondern auch an verschiedenen Orten, namentlich in Sikyon, in Theben und Athen, ganz neue Bahnen einschlagen; und erst nach längerer Unterbrechung nimmt Kleinasien den Wettkampf wieder auf, aber auch da nicht durch eine bestimmt abgeschlossene Kunst**schule**, sondern, wie vorher, durch einzelne hervorragende künstlerische Individualitäten.

Vierter Abschnitt.

Die Maler von dem Ende des peloponnesischen Krieges bis zum Tode Alexanders des Grossen.

Sikyonische Schule.

Sikyon, obwohl es sogar die Erfindung der Malerei für sich in Anspruch nahm, begründete seinen grossen Ruhm in dieser Kunst doch erst verhältnissmässig spät durch eine Malerschule, an deren Spitze

Eupompos

steht, nach Plinius [1]) ein Zeitgenosse des Zeuxis, Timanthes, Androkydes, Parrhasios, deren aller Blüthe zwischen Ol.

1) 35, 64.

90—100 fällt. Mit dieser Angabe stimmt überein, dass er den Pamphilos in der Kunst zu derselben Zeit unterwiesen haben soll, als Aristides sich in der Schule des Euxinidas befand,[1]) wofür weiter unten ebenfalls die Zeit gegen Ol. 100 festgestellt werden wird. Dass sich sein Leben noch über diesen letztern Punkt ausgedehnt habe, könnte man daraus schliessen wollen, dass Lysipp durch einen Ausspruch des Eupompos bewogen sich der Kunst zugewendet haben soll.[2]) Doch berechtigt uns nichts anzunehmen, dass jener Ausspruch an Lysipp persönlich gerichtet gewesen sei. Nur wenige Nachrichten haben wir über ihn, welche noch dazu seine grosse Bedeutung für die Entwickelung der Kunst mehr wie eine Thatsache aussprechen, als die Gründe derselben erkennen lassen. Die wichtigste ist die folgende bei Plinius:[3]) „Von Eupompos ist ein Sieger im gymnischen Wettkampfe, die Palme in der Hand haltend. Sein Ansehen war so gross, dass er die Malerei in drei Klassen (oder Schulen, genera) theilte anstatt der zwei, welche vor ihm waren und die helladische und asiatische genannt wurden. Seinetwegen, und weil er ein Sikyonier war, wurden es durch Theilung der helladischen drei: die ionische, sikyonische und attische.“ Die Bedeutung dieser Worte wird sich durch die Erörterungen dieses und der folgenden Kapitel von selbst ergeben, weshalb sie uns hier zunächst nur dienen mögen, die strenge Ausscheidung einer sikyonischen Schule von vorn herein zu rechtfertigen. Ausser dieser Nachricht kennen wir von Eupompos nichts, als jenen Ausspruch, welcher dem Lysipp Muth gegeben haben soll, sich in der Kunst zu versuchen. Auf die Frage, wen unter den Früheren er sich zum Vorbilde genommen, habe nemlich Eupompos unter Hindeutung auf eine versammelte Volksmenge geantwortet: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler. In welcher Weise die sikyonische Schule von dem Studium der Natur als der Grundlage ihrer Bestrebungen ausging, das werden wir freilich erst aus ihrer weitern Entwickelung zu entnehmen vermögen, wie sie uns jedoch schon in dem nächsten Gliede dieser Schule mit Bestimmtheit entgegentritt.

1) Plin. 35, 75. 2) Plin. 34, 61. 3) 35, 75.

Pamphilos

Schüler des Eupompos, [1]) stammte zwar aus Amphipolis in Makedonien oder, wie andere meinten, aus Nikopolis, [2]) muss aber seinen festen Wohnsitz in Sikyon genommen haben, da er überall als der eigentliche Mittelpunkt der sikyonischen Schule betrachtet wird. [3]) — Für die Zeitbestimmung ist zunächst eine Erwähnung in Aristophanes Plutos [4]) in Betracht zu ziehen, welche von einem der Scholiasten auf ein Bild des Pamphilos: die in Athen Schutz suchenden Herakliden, bezogen wird. Wäre dies begründet, so müsste der Künstler bereits Ol. 97, 4, als der Plutos zum zweiten Male aufgeführt ward, thätig gewesen sein, was an sich wohl möglich wäre. Allein der Widerspruch der Scholiasten unter einander macht die ganze Erzählung zweifelhaft. Sicher scheint allerdings, dass es ein Bild der Herakliden in Athen gab; aber der sorgfältigste der Scholiasten spricht dies ausdrücklich dem Pamphilos ab und bezeichnet es als ein Werk des Apollodor. Die von demselben Scholiasten aufgeworfene Schwierigkeit aber, dass „in den Didaskalien vor dieser Zeit kein tragischer Dichter Pamphilos erwähnt werde," auf welchen sich die Anspielung des Aristophanes beziehen könne, hat Welcker [5]) durch die Vermuthung gehoben, dass hier ein Schauspieler Pamphilos gemeint sein möge, welcher in den Herakliden des Euripides die Hauptrolle schlecht gespielt habe und deshalb von Aristophanes verspottet werde. — Beseitigen wir also diese ganze Nachricht, so bleibt uns zunächst die Angabe, dass Pamphilos die Schlacht bei Phlius und den Sieg der Athener malte. [6]) Freilich sind wir auch hier in Bezug auf die mancherlei Kämpfe, welche gerade in dieser Gegend vorfielen, nicht überall genau genug unterrichtet, um eine völlig sichere Entscheidung zu wagen. Doch hat die Vermuthung Tölken's [7]) wenigstens eine grosse Wahrscheinlichkeit für sich, dass hier die von Xenophon er-

---

1) Plin. 35, 75. 2) Suid. s. v. *Ἀπελλῆς;* Plin. 35, 76. 3) Plut. Arat. 12, 13.

4) v. 382. *Ὁρῶτιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον*
ἱκετηρίαν ἔχοντα, μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικός, κοὐ διοίσοντ' ἄντικρυς
385. *τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τῶν Παμφίλου.*

5) Griech. Trag. S. 710. 6) Plin. 35, 76. 7) Amalthea III, S. 116.

wähnten Kämpfe im dritten Jahre der 103ten Olympiade zu verstehen seien.[1] Die Zeit der Schüler des Pamphilos steht hiermit wenigstens im Allgemeinen im Einklang, wenn freilich auch über diese, selbst über Apelles in Hinsicht auf den Beginn seiner Thätigkeit, die Angaben nicht so bestimmt lauten, dass dadurch im Einzelnen auf den Lehrer zurückzuschliessen erlaubt wäre.

Auch über seine Werke haben wir nur eine kurze Nachricht bei Plinius:[2] Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. Was wir unter cognatio zu verstehen haben, ist schwer auszumachen. Plinius[3] führt noch einmal eine „cognatio nobilium" als ein Gemälde des Timomachos an. Der lateinische Ausdruck scheint dem griechischen συγγενικὸν zu entsprechen, wenn auch Plinius[4] denselben einmal durch frequentia übersetzt: Athenion pinxit . . . Athenis frequentiam, quam vocavere syngenicon.[5] Endlich dürfen wir noch zur Vergleichung aus Plinius[6] anführen, dass „Coenus stemmata" malte,[7] womit sich die Notiz bei Plutarch[8] über ein Gemälde des Ismenias verbinden lässt, in dem die Familie des Redners Lykurg in ihrer Geschlechtsfolge (ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους) dargestellt war. Hiernach müssen wir allerdings zugeben, dass die „cognatio" des Pamphilos ein Familienbild irgend einer Art gewesen sein könne. Betrachte ich jedoch, wie in den Worten et proelium . . . . ac victoria gewiss nur ein einziges Gemälde bezeichnet ist, so kann ich mich des Verdachtes nicht erwehren, dass auch cognatio auf dasselbe zu beziehen sei, der Ausdruck selbst aber auf einem Verderbnisse des Textes oder einem Misverständnisse beruhe, durch welches er an die Stelle eines Begriffes, wie „Zusammenstoss, Angriff" getreten sei. — Das zweite Werk des Pamphilos: Odysseus auf dem Nachen oder Schiffe (in rate), bezeichnet Plinius zu allgemein, als dass sich über

---

1) hist. gr. VII, 2, §. 11, 19, 22. 2) a. a. O. 3) 35, 136. 4) 35, 134. 5) vgl. §. 143: Oenias syngenicon. 6) 35, 139. 7) Im eigenthümlich römischen Sprachgebrauche scheinen nicht sowohl die Familienbilder selbst, als der eigentliche Stammbaum, der genealogische Apparat, durch welchen solche Bilder unter einander verknüpft wurden, durch stemmata bezeichnet worden zu sein: Plin. 35, 6; Seneca de benef. III, 28; Lamprid. Alex. Sev. c. 27; vgl. R. Roch. peint. ant. inéd. p. 343. 8) Vitae X Oratt. p. 843 F.

die Darstellung eine Vermuthung äussern liesse. — Sonst wissen wir nur noch aus Plutarch, [1]) dass Arat bei seinen Kunstkäufen für Ptolemaeos sein Augenmerk besonders auf Gemälde des Pamphilos und Melanthios richtete, die jedoch nicht näher beschrieben werden. Um so wichtiger sind uns die Nachrichten des Plinius [2]) über die Bedeutung des Künstlers im Allgemeinen: „Pamphilos war Makedonier von Geburt, aber in der Malerei zuerst in allen Wissenschaften gebildet, vornehmlich in der Mathematik und Geometrie, ohne welche er die Möglichkeit einer vollendeten Durchbildung der Kunst leugnete. Er lehrte niemand um einen geringeren Preis, als ein Talent, nemlich jährlich 500 Denare [was in zwölf Jahren ein Talent beträgt], welchen Preis ihm Apelles und Melanthios bezahlten. Durch sein Ansehen geschah es, zuerst in Sikyon, dann im ganzen Griechenlande, dass die freien Knaben vor allen in der Graphik, d. i. in der Malerei [oder richtiger: Zeichnung] auf Buxbaum unterwiesen wurden und dass diese Kunst unter den freien Künsten ersten Ranges ihre Stelle erhielt. Zwar war sie immer so in Ehren, dass Freie sie übten; bald aber so, dass es Leute aus geehrterem Stande (honesti) thaten, und für immer untersagt ward, dass Sklaven in ihr unterwiesen würden. Deshalb haben weder in dieser Kunst, noch in der Toreutik Werke von irgend einem, der im Verhältniss der Knechtschaft gestanden, Ruf erlangt.“ —

An diese Nachricht reihen wir zunächst noch eine Glosse des Suidas: *Πάμφιλος, Ἀμφιπολίτης, ἢ Σικυώνιος, ἢ Νικοπολίτης, φιλόσοφος, ὁ ἐπικληθεὶς φιλοπράγματος, εἰκόνας κατὰ στοιχεῖον, τέχνην γραμματικὴν, περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων, γεωργικὰ βιβλία γ́.* Dati, [3]) der diese Stelle zuerst berücksichtigt hat, wagt nicht zu entscheiden, ob dieser Pamphilos mit dem Maler identisch ist; und allerdings scheinen Schriften über Grammatik und Landbau von der Beschäftigung mit der Malerei weit abzuliegen, weshalb auch Bernhardy [4]) die von Suidas angeführten Schriften zwischen dem Maler und einem sonst noch einige Male erwähnten platonischen Philosophen theilen will. Dennoch fragt es sich, ob wir Suidas anklagen sollen, Unge-

---

1) Arat. 12. 2) 35, 76. 3) vite dè pittori p. 105. 4) zu Suidas l. l.

höriges vermischt zu haben. Der Philosoph mit dem Beinamen φιλοπράγματος und der Maler omnibus litteris eruditus entsprechen sich so gut, dass wir uns nicht wundern dürften, wenn irgendwo gesagt wäre, der Philosoph habe gemalt, und anderwärts, der Maler habe philosophirt. Wenn ferner Epikur in seinen ersten Jünglingsjahren ein Zuhörer des Pamphilos war, so liesse sich darauf die Vermuthung bauen, dass dieser in seinem höheren Alter vielleicht wegen Abnahme der sinnlichen Kräfte sich ganz von der Malerei ab und zu rein theoretischen und philosophischen Studien gewendet habe. Endlich aber scheint auch Cicero [1]) Maler und Philosophen für eine Person zu halten, wenn er die Rhetorik des Pamphilos spöttisch mit Bilderchen für Kinder zum Spielwerk gemalt vergleicht: Pamphilumque nescio quem sinamus in infulis tantam rem (die Rhetorik) tamquam pueriles delicias aliquas depingere. Wie dem aber auch sei, so legt immerhin schon Plinius für die ausgebreitete Gelehrsamkeit des Künstlers ein hinlänglich gewichtiges Zeugniss ab.

Wenden wir uns nun zur Würdigung der bisher angeführten Nachrichten, so müssen uns dieselben schon bei flüchtiger Betrachtung einen wesentlich andern Eindruck machen, als alles, was wir über die im vorigen Abschnitte behandelten kleinasiatischen Künstler erfuhren: wir hören nichts von technischen Kunststücken oder von geistreichen Einfällen, wie sie namentlich bei der grossen Menge ungebildeter Beschauer sich Beifall zu erwerben pflegen. Auffällig ist ferner, dass bei einem sonst so hochgepriesenen Meister nur eine äusserst geringe Zahl von Werken namhaft gemacht wird, wenn es auch wieder ein günstiges Vorurtheil erwecken muss, dass sich darunter ein Schlachtbild befindet, also wieder einmal ein historisches Bild im strengen Sinne. Auch dass seine Werke durch Vorzüge nach einer Seite hin, sei es in der Zeichnung, der Farbe, im Helldunkel u. a. besonders geglänzt hätten, wird nicht gesagt. Genug, es ist nicht sowohl das künstlerische Vermögen, das K ö n n e n, als das künstlerische W i s s e n, worauf bei Pamphilos der Nachdruck gelegt wird. Um aber seine auf dieser Eigen-

1) de or. III, 21.

schaft beruhende Bedeutung richtig zu würdigen, werden wir uns die verschiedenen Kräfte des Geistes vergegenwärtigen müssen, welche beim Schaffen und Vollenden eines Kunstwerks thätig sind. Ich thue dies mit den Worten Rumohrs: [1]) „Durch zween, wohl in einander greifende, doch unterscheidbare und unterscheidenswerthe Beziehungen seiner Geistesfähigkeit gelangt der Künstler in den Besitz einer so klaren, so durchgebildeten und reichen Anschauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf, um diejenigen Kunstaufgaben, welche theils aus seiner inneren Bestimmung, theils aus seiner äussern Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzustellen. Die erste besteht in gründlicher Erforschung der Gesetze, eines Theils der Gestalten, andern Theils der Erscheinung solcher Formen der Natur, welche aus inneren Gründen und durch äussere Veranlassungen dem Künstler näher liegen, als andere. Die Forschungen dieser Art zerfallen in anatomische und optisch-perspectivische. — Die zweite besteht in Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt, um fruchtbar und ergiebig zu sein, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleisses, als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuss des Schauens.“

Es ist nun klar, dass bei einem Ueberwiegen der letztern Richtung das Verhältniss des Künstlers zu der ihm gegenüberstehenden Natur und der Welt der Erscheinungen ein durchaus unmittelbares sein wird. Er nimmt die von aussen erhaltenen Eindrücke, so weit sie als für die Kunst tauglich auf ihn einwirken, unmittelbar in sich auf, um sie eben so unmittelbar wieder in das Kunstwerk zu übertragen. Hier ist also alles bedingt durch die Lebendigkeit, Fülle, Klarheit und Schärfe der Anschauung und Auffassung. Bei dem Vorwiegen einer mehr reflectirenden Thätigkeit muss zwar der Künstler von derselben Grundlage, von einfacher Beobachtung der Erscheinungen in der Natur ausgehen. Allein er prägt dieselben nicht als anschauliche Bilder seiner Phantasie ein, sondern beobachtet sie mit dem Verstande, um die allgemeinen Gesetze zu erkennen, auf welchen sie beruhen.

---

1) Ital. Forsch. I, 64 fg.

Er will sich der Gründe derselben bewusst werden, um wo er sie in der Kunst zu reproduciren hat, nicht der Laune seiner subjectiven Phantasie oder dem Zufalle einer glücklichen Beobachtung unterworfen, sondern im Stande zu sein, sie auch bei minder lebhafter Erregung der Phantasie ganz objectiv als etwas durch Ursache und Wirkung bedingtes in jedem Augenblicke durch rationelles Denken sich wieder zu vergegenwärtigen.

Die beiden hier betrachteten Richtungen der künstlerischen Geistesthätigkeit werden sich freilich in der Wirklichkeit nie in strenger Scheidung und Vereinzelung finden. Wollen wir aber nach dem Ueberwiegen der einen oder der anderen eine Eintheilung versuchen, so dürfen wir ohne Zögern aussprechen, dass die Kleinasiaten, Zeuxis und Parrhasios, der ersten, mehr auf unmittelbarer Anschauung fussenden, Pamphilos dagegen der mehr reflectirenden Richtung angehört. Seine Bedeutung lässt sich nach dem Vorgange Quintilians [1]) in einem einzigen, freilich vielsagenden Worte, nemlich ratio, zusammenfassen, in der Zurückführung der Kunstübung auf wissenschaftliche, durch die ratio, bewusstes, vernunftgemässes Denken bestimmte Grundlagen. Hierauf den grössten Nachdruck zu legen, dürfen wir um so weniger Anstand nehmen, als uns der Künstler selbst hierin vorangegangen ist, wenn er behauptet, dass ohne die vorzugsweise sogenannten exacten Wissenschaften, Arithmetik und Geometrie, eine vollendete Durchbildung der Kunst unmöglich sei.

Ueber den Werth dieser ganzen Richtung lässt sich freilich je nach den verschiedenen Standpunkten auch verschieden urtheilen. Man kann den Satz aufstellen, die Kunst sei ja keine Wissenschaft, und alle theoretischen Studien könnten höchstens zur Correctheit, wenn auch im weitesten Sinne führen; sie seien daher schliesslich weniger von positiver, als von negativer Bedeutung, weniger ein Förderungsmittel, als ein Präservativ gegen Ausartung. Wir können dies zugeben; aber selbst wenn wir ein Recht hätten, an der künstlerischen Befähigung des Pamphilos nach andern Richtungen hin zu zweifeln, so würde doch sein Verdienst namentlich im Hinblicke auf den Zusammenhang der historischen Ent-

1) XII, 10.

wickelung noch immer bedeutsam genug erscheinen. Erinnern wir uns nur des Zustandes der Kunst, wie sie sich durch Zeuxis und Parrhasios ausgebildet hatte, so konnten wir trotz der glänzenden Erfolge derselben uns nicht verhehlen, dass in ihren Bestrebungen bereits zahlreiche Keime der Ausartung enthalten waren. Wie überhaupt, und namentlich in Kleinasien, die alte Strenge in Leben und Sitte damals schon gelockert war, so vermissen wir auch in der Malerei den sittlichen Ernst und die geistige Tiefe der Auffassung, welche der älteren Kunst eigen waren. Namentlich spricht sich in den alles geistigen Gehaltes baaren Kunststücken, durch welche einer den andern zu überbieten trachtet, deutlich aus, wie die höheren geistigen Forderungen immer mehr dem Scheine, dem Reiz der Sinne geopfert wurden. Dass unter solchen Verhältnissen der Verfall nicht sofort klar und sichtbar an das Licht trat, hatte gewiss nur in der sonstigen persönlichen Bedeutung und Befähigung jener Künstler seinen Grund. Aber die Eigenschaften, worauf ihre Vorzüge beruhten, die Feinheit des Blickes, die Schärfe der Beobachtung, die Leichtigkeit der Auffassung, so sehr sie auch einer Ausbildung fähig, ja bedürftig scheinen mögen, sind doch mehr ein freies Geschenk der Natur, als eine auf strengem Studium beruhende Tüchtigkeit; und der Versuch, ohne diese Begabung die Erfolge der Meister zu erzielen, wird daher auf Seite der Nachahmer nothwendig zur Oberflächlichkeit, die in Aeusserlichkeiten schon das Wesen erkannt zu haben glaubt, oder zu Uebertreibungen führen, welche gerade das eigenthümliche, auf feiner Begrenzung beruhende Verdienst des Vorbildes durchaus aufheben. Wir dürfen hieraus den Schluss ziehen, dass es nicht eine zufällige Lücke in unserer Ueberlieferung ist, wenn wir nirgends erfahren, dass Schüler des Zeuxis oder Parrhasios zu Ruhm und Ansehen gelangt seien: denn eben das, was die Meister auszeichnete, war nicht lehrbar, und ihr Einfluss konnte daher nur ein mittelbarer oder bedingter sein.

Indem wir hier diese Verhältnisse bestimmter ins Auge fassen, wird die Bedeutung des Pamphilos nur in ein um so helleres Licht treten. Seine Stellung erscheint jetzt wie durch den Gegensatz hervorgerufen, als die Wirkung einer heil-

samen Reaction. Denn es bedurfte vor Allem weniger der glänzenden Beispiele, als eines Mittels, der Entwickelung jener verderblichen Keime Einhalt zu thun. Ein solches konnte aber einzig in der systematischen Begründung desjenigen Theiles der Kunstübung gefunden werden, der auf einem durch rationelles Denken gefundenen Wissen beruht. Denn nur dieses ist von der speciellen künstlerischen Befähigung des Einzelnen unabhängig und lässt sich als Kunstlehre in weiteren Kreisen verbreiten, um die an sich freilich höhere Thätigkeit des künstlerischen Schaffens zu läutern und zu regeln. Wir mögen daher den Werth der eigenen Schöpfungen des Pamphilos hoch oder gering anschlagen, durch die Begründung einer wissenschaftlichen Kunstlehre gewinnt er einen Einfluss, der sich sogar über das Gebiet der Malerei in deren fernerer Entwickelung hinaus auf die allgemeinen Bildungsverhältnisse Griechenlands erstreckt. Denn selbst zur Wissenschaft erhoben ward die Malerei auch wieder ein Bildungsmittel, und dieser Eigenschaft verdankt sie ihre Aufnahme unter die eines Freien würdigen und bei der Erziehung nicht zu vernachlässigenden Künste, die durch Pamphilos zuerst in Sikyon, dann auch im übrigen Griechenland bewirkt wurde. Wichtiger für unsern Zweck ist jedoch seine Stellung im Kreise seiner Kunstgenossen. Um uns aber dieselbe deutlich zu machen, kann wohl nichts geeigneter sein, als eine Vergleichung des Pamphilos mit Polyklet; ja es erscheint sogar nothwendig, auf diesen als sein bestimmendes Vorbild und Muster zurückzugehen. Denn unmöglich ist es ein blosser Zufall, wenn der eine auf dem Gebiete der Malerei ganz dieselben Principien und durchaus mit demselben Erfolge durchführt, welche der andere auf dem Gebiete der Plastik bereits zur Geltung gebracht hatte, um so weniger, als beide, sei es durch Geburt, sei es durch ihre ganze Bildung, einem und demselben Mittelpunkte der Kunstübung, nemlich Sikyon, angehören. Damals aber, als Pamphilos dort seine Ausbildung erhielt, erscheint der Einfluss des Polyklet in der Bildhauerschule von Sikyon und Argos als ein so mächtiger und durchaus ausschliesslicher, dass unmöglich die übrigen Gebiete der Kunst davon unberührt bleiben konnten, sondern seine allgemeinen Grundanschauungen fast mit Nothwendigkeit auf dieselben

übergehen mussten. Seine Eigenthümlichkeit aber vermochten wir nicht sowohl in einer kühnen Genialität zu finden, als in dem Streben nach allseitiger vollendeter Durchbildung, wie sie nur das Resultat gründlicher, mit dem klaren Bewusstsein ihres Zweckes unternommener Studien sein konnte. Dadurch ward er der erste, welcher seiner Kunst eine theoretische Grundlage zu geben versuchte und in seinem Kanon mit dem vollsten Erfolge gab. Die Feststellung möglichst allgemein gültiger Proportionen des menschlichen Körpers, welche ihm verdankt wurde, beruhte aber auf der Untersuchung von Raum- und Zahlenverhältnissen; und wenn daher Pamphilos das Studium der Arithmetik und Geometrie als unentbehrlich für den Maler hinstellt, so ist er im Princip durchaus nur der Nachfolger des Polyklet.

Dennoch aber bleibt ihm immer noch ein bedeutendes selbstständiges Verdienst, indem bei der Uebertragung eines bereits in einer Kunstgattung zur Anwendung gekommenen Princips auf ein davon verschiedenes Gebiet sich auch nothwendig andere Anforderungen geltend machen, deren Befriedigung zum Theil auf durchaus neuen Gesichtspunkten beruht. Es genügt, einfach auf den Gegensatz zwischen plastischer und malerischer Darstellung hinzuweisen, um anzudeuten, wie Pamphilos, wenngleich von Polyklet angeregt und von durchaus verwandten geistigen Grundanschauungen ausgehend, doch in der Ausbildung und Anwendung seiner Theorien von seinem Vorbilde unabhängig sein konnte, ja in vielen Beziehungen sein musste. Wie dem auch sei, immer bleibt die Stellung des Pamphilos in der Malerei der des Polyklet in der Plastik durchaus analog. Wie es das Verdienst des letztern war, die höchste Reinheit der Form erstrebt und deren Besitz der Plastik auf lange Zeit gesichert zu haben, so gebührt dem Pamphilos derselbe Ruhm für die Malerei. Es ist äusserst bezeichnend, wenn Plutarch [1]) von dem Ruhme der sikyonischen χρηστογραφία spricht, der tüchtigen, soliden Malerei, in welcher allein das Schöne unverdorben zu finden sei. Denn eben darin, nicht blos selbst Tüchtiges hervorgebracht, sondern auch andern die Mittel dargeboten zu haben, Aehnliches zu leisten, die reine Schönheit zu erhalten und zu

1) Arat. 13.

bewahren, darin müssen wir das höchste und das bleibendste Verdienst des Pamphilos erkennen. Dies wurde aber nur möglich durch eine mit grösstem Eifer gepflegte Lehrthätigkeit. Zwar ist uns nicht eine so grosse Zahl seiner Schüler bekannt geworden wie bei Polyklet, aber der Ruhm, der sich an die Namen des Melanthios, Pausias und Apelles knüpft, wiegt die grössere Zahl vollkommen auf; und namentlich dass Apelles nicht etwa mehr als Anfänger, sondern um seine künstlerische Bildung zu vollenden, sich von Kleinasien aus in die Schule des Pamphilos begab, bietet uns für die Vortrefflichkeit derselben das vollgültigste Zeugniss.

Ueber den Umfang und die Methode seines Unterrichts fehlen uns freilich alle eingehenden Nachrichten. Denn, was wir aus des Plinius Angabe über den von ihm verlangten Lohn eines Talents, resp. 500 Denare für jedes Jahr, folgern zu müssen scheinen, dass er zwölf Jahre zur Bildung eines Schülers für nöthig erachtete, giebt uns nur einen Begriff von der Gründlichkeit des Lehrers im Allgemeinen. Nicht mehr ergiebt sich uns aus der Nachricht von dem Unterricht im Zeichnen, wie er durch den Einfluss des Pamphilos unter die Gegenstände der Erziehung aufgenommen wurde. Denn dass er bei seinen eigenen Schülern die Grundlage bildete, versteht sich eigentlich von selbst, indem die durch praktische Uebung erlangte Sicherheit der Hand die Vorbedingung für die Durchführung jedweder künstlerischen Aufgabe ist. Wenn es ferner heisst, er habe als einer der ersten enkaustisch gemalt und auch den Pausias in dieser Gattung der Malerei unterwiesen, [1] so folgt daraus ebenfalls nur, dass er auch das rein Technische in den Kreis seiner Studien, wie seiner Lehre gezogen habe. Von seinen Schriften endlich sind uns nicht einmal Bruchstücke erhalten.

So bleibt uns eigentlich als das gewichtigste Zeugniss für die Vortrefflichkeit seiner Lehre immer nur der Erfolg seiner Schüler. Wie wir aber denselben immer schon im Auge hatten, wenn wir dem Pamphilos eine der ersten Stellen in der Entwickelungsgeschichte der Malerei anwiesen, so wird es uns vielleicht später möglich werden, auch im Ein-

1) Plin. 35, 123.

zelnen auf gewisse Eigenthümlichkeiten des Meisters aus den besonderen Verdiensten der Schüler zurückzuschliessen, namentlich da, wo diese als ein Ausfluss seiner allgemeinen hinlänglich scharf hervortretenden Grundrichtung erscheinen.

Melanthios.

Melanthios, oder, wie Plutarch [1]) ihn nennt, Melanthos, scheint seinem Lehrer Pamphilos unter allen Schülern am nächsten verwandt gewesen zu sein. Denn Quintilian [2]) ertheilt beiden gemeinsam das oben gewürdigte Lob der ratio, einer auf wissenschaftlichen Grundlagen beruhenden Kunstübung. Wie sein Meister schrieb er auch über die Kunst: Plinius führt ihn unter den Quellen des 35sten Buches an; und es ist sehr wahrscheinlich, was Marini vermuthet, dass unter den Schriftstellern über Symmetrie bei Vitruv [3]) sein Name an die Stelle des gänzlich unbekannten Melampus zu setzen ist; um so mehr als die Studien über Symmetrie in der sikyonischen Kunst ganz besonders heimisch sein mussten. Diogenes Laërtius theilt uns sogar ein Urtheil aus diesen Schriften mit: [4]) *φησὶ γὰρ δεῖν αὐθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν.* Wenn dieses dahin lautet, dass am Kunstwerke eine gewisse Keckheit und Schärfe wahrnehmbar sein solle, so wissen wir freilich nicht, ob hier mehr vom Entwurfe oder von der Durchführung die Rede ist. Doch scheint der Vergleich mit dem freien und offenen, weder ängstlichen noch abgeschliffenen Benehmen eines Mannes, wie er sich aus dem Zusammenhange der Stelle ergiebt, eine nicht zu streng wörtliche Deutung der obigen Ausdrücke zu erheischen. Auch begreift es sich bei einem Künstler, welcher auf die gründlichste Durchbildung den grössten Nachdruck legt, wie er mit eben solcher Sorge wacht, dass nicht übertriebene Rücksichten darauf dem Werke die Frische rauben, dass nicht ewiges Bessern und Feilen eine zu grosse Glätte und in Folge derselben Weichheit oder Mattigkeit erzeugen. Unter solchem Gesichtspunkte gewinnt der Ausspruch des Melanthios eine nicht gering anzuschlagende Bedeutung, insofern er uns zeigt, dass die Rücksichten auf wissenschaftliche Durchbil-

1) Arat. 12—13. 2) XII, 10. 3) VII, praef. §. 14. 4) IV, §. 18.

dung bei diesem Meister nicht zu einer Vernachlässigung der rein künstlerischen Forderungen führten, sondern dass die ratio auch in dieser Beziehung sich als bewährte Führerin offenbarte.

Ganz besonders gross muss aber sein Verdienst in der Anordnung (dispositio) gewesen sein, da hierin selbst Apelles von ihm übertroffen zu werden bekannte. [1]) Auch dieses Lob steht mit allem, was wir über die Bildung des Melanthios wie seines Lehrers wissen, im besten Einklange. Die Vorzüge der Farbe bei Zeuxis, die Feinheiten des Parrhasios, ja selbst die Grazie des Apelles setzen das Verdienst einer kunstmässigen Anordnung noch nicht mit Nothwendigkeit voraus; ja die Erfahrung lehrt, dass sie unter ähnlichen Verhältnissen öfters gemangelt hat. Sie beruht in ihren ersten und hauptsächlichsten Gliederungen auf den Principien des Gleichgewichts; und indem sie deshalb einen ausgebildeten Sinn für die Verhältnisse räumlicher Grössen voraussetzt, werden wir uns nicht wundern dürfen, sie gerade bei einem Künstler derjenigen Schule in höchster Vollendung zu finden, welche auf eine mathematische Bildung den nachdrücklichsten Werth legte.

Die nahe Verwandtschaft des Schülers mit dem Lehrer scheint sich endlich noch durch die Stellung des ersteren im Zusammenhange der Schule auszusprechen, wie sie in einer Nachricht des Plutarch [2]) erscheint. Denn während bei Plinius Apelles ein Schüler des Pamphilos genannt wird, ist dort zuerst von beiden Repräsentanten dieser Schule, Pamphilos und Melanthios, die Rede; und gleich darauf heisst es von einem Gemälde: es sei von Melanthios und seinen Schülern (*ὑπὸ πάντων τῶν περὶ τὸν Μέλανθον*) gemalt worden und auch Apelles habe daran Hand angelegt. Alle diese Angaben vereinigen sich auf das Beste durch die Annahme, dass Melanthios zuerst Schüler, dann Genosse und schliesslich der Nachfolger des Pamphilos gewesen sei.

Von seinen Werken, deren mehrere durch Arat in den Besitz der Ptolemaeer gelangten, [3]) kennen wir nur ein einziges, das eben erwähnte Schulbild: Aristratos, Tyrann von

---

1) Plin. 35, 80. Dass der Name des Melanthios mit Recht an die Stelle des unbekannten Amphion gesetzt ist, steht jetzt durch den Cod. Bamb. fest.
2) Arat. 13. 3) Plut. Arat. 12.

Sikyon zur Zeit des Philipp von Makedonien, [1]) stehend neben dem Wagen der Siegesgöttin. Bei der Zerstörung der übrigen Tyrannenbilder durch Arat drohte diesem ein gleiches Geschick, doch ward dasselbe wenigstens zum Theil durch den Maler Nealkes abgewendet, der sich nur dazu verstehen musste, die Figur des Aristratos auszulöschen. An ihrer Stelle *φοίνικα μόνον ἐνέγραψεν, ἄλλο δὲ οὐδὲν ἐτόλμησε παραβαλεῖν.* Man wollte dies übersetzen: er habe eine Palme an die Stelle der Figur gemalt. Aber was soll dann der Zusatz bedeuten: er habe nicht gewagt, etwas anderes hinzuzufügen? Sicherlich that er nichts, als dass er die Figur mit rother Farbe überstrich und also gar keinen künstlerischen Ersatz für dieselbe hinzufügte. Die Füsse des Aristratos soll man noch später hinter dem Wagen haben bemerken können. Ueber die Angabe des Plinius, [2]) dass er, wie Apelles, Aetion, Nikomachos, nur mit vier Farben gemalt habe, wird unter Apelles gesprochen werden.

Pausias.

Pausias erscheint unter den Schülern des Pamphilos als derjenige, welcher von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten praktischen Anwendungen zu machen verstand. Hören wir darüber vor Allem den ausführlichen Bericht des Plinius: [3])

„Auch Pamphilos, des Apelles Lehrer, soll die Enkaustik nicht allein selbst ausgeübt, sondern auch darin den Pausias von Sikyon unterwiesen haben, welcher zuerst in dieser Gattung Ruhm erwarb. Dieser war der Sohn des [uns sonst gänzlich unbekannten] Bryetes und anfänglich auch dessen Schüler. Er malte auch mit dem Pinsel Wandgemälde zu Thespiae, als die früher von Polygnot gemalten wiederhergestellt wurden; doch urtheilte man, dass der Vergleich sehr zu seinem Nachtheil ausfalle, weil er sich in einer ihm nicht eigenthümlichen Gattung der Malerei in den Wettstreit eingelassen. Er war auch der erste, der anfing, Decken (lacunaria) zu malen, während es vor ihm nicht Sitte war, Gewölbe (camaras) in dieser Weise zu schmücken. Er malte kleine Bildchen und besonders Kinder. Dies deuteten seine

1) Demosth. de coron. §. 48 u. 295. 2) 35, 50. 3) 35, 123—127.

Nebenbuhler dahin, dass er es thue, weil diese Art der Malerei (nemlich die Enkaustik) langsam von Statten gehe. Um sich daher auch den Ruf der Schnelligkeit zu erwerben, vollendete er in einem Tage ein Bildchen, einen Knaben darstellend, das deshalb den Namen Hemeresios, das Eintagsbild, erhielt. In seiner Jugend liebte er seine Landsmännin Glykera, eine Kränzebinderin; und indem er im Wetteifer sie nachahmte, brachte er diesen Kunstzweig zur reichsten Mannigfaltigkeit in Zusammenstellung der Blumen. Schliesslich malte er sie selbst mit einem Kranze sitzend, und dieses, eines seiner berühmtesten Gemälde, ward Stephanoplokos, die Kränzewinderin, genannt, von andern Stephanopolis, die Kränzeverkäuferin, weil Glykera durch den Verkauf von Kränzen sich in ihrer Armuth unterhalten hatte. Ein Exemplar dieses Gemäldes, welches man apographon nennt (vielleicht wegen des hohen Preises nicht eine blosse Copie, sondern eine Wiederholung von der Hand des Künstlers), kaufte L. Lucullus für zwei Talente an den Dionysien zu Athen. Pausias malte aber auch grosse Gemälde, wie das im Porticus des Pompeius aufgestellte Stieropfer. Dieses Gemälde (oder: diese Art zu componiren) erfand er zuerst; nachher haben viele sie nachgeahmt, keiner erreicht. Vor allem, indem er wollte, dass sich die Länge des Stieres zeige, malte er ihn von vorn, nicht von der Seite; und doch erkennt man hinlänglich seine Ausdehnung. Während man sonst ferner, was hervortretend erscheinen soll, mit leichter Farbe anzulegen und mit dunkler zu decken pflegt, machte er den ganzen Stier von schwarzer Farbe und gab dem Körper Schatten aus sich selbst; und doch liess die Vortrefflichkeit der Kunst auf der Fläche alles hervortretend und in der gebrochenen Verkürzung zusammenhängend erscheinen. Auch er lebte zu Sikyon, und lange war dies das Vaterland der Malerei; alle öffentlichen wegen der Staatsschuld zum Verkauf gebrachten Gemälde versetzte die Aedilität des Scaurus von dort nach Rom.«

Ausser dieser höchst bedeutenden, aber der Erklärung vielfach bedürftigen Stelle verdient hier zunächst nur eine Nachricht des Pausanias [1]) Berücksichtigung:

---

1) II, 273.

„Nahe bei dem Tempel des Asklepios zu Epidauros ist ein sehenswerthes rundes Gebäude, Tholos, die Kuppel genannt; darin von Pausias Hand gemalt Eros, wie er Pfeile und Bogen weggeworfen und statt ihrer die Leier ergriffen hat. Daselbst befindet sich auch ein Bild der Methe, ebenfalls ein Werk des Pausias, wie sie aus einer gläsernen Schale trinkt. Man kann aber auch in dem Bilde erkennen, dass die Schale von Glas ist, und durch sie hindurch das Gesicht des Weibes."

Aus diesen verschiedenartigen Nachrichten wähle ich zunächst eine Notiz aus: dass Pausias zuerst Decken gemalt habe, und zwar gewölbte Decken. Denn auf diesen Zusatz müssen wir den Nachdruck legen, da ein gewöhnliches Gemälde auf eine flache Decke anstatt auf eine Wand gemalt keine besondere Erwähnung verdienen würde. Dagegen bietet die Zeichnung auf der gebogenen oder gewölbten Fläche eine Menge von Schwierigkeiten besonderer Art dar. Die Richtigkeit der Zeichnung überhaupt beruht darauf, dass jeder Punkt in einem Bilde für den Beschauer in dasselbe Verhältniss zur Horizontlinie und der den Augenpunkt schneidenden Verticale gesetzt werde, in welchem er dem Auge in der Natur erscheint. Dieses zu erreichen ist nun auf der ebenen Fläche der Wand oder Tafel deshalb leichter, weil die beiden Grundlinien, Horizont und Verticale, in die Ebene des Bildes fallen und daher das Verhältniss jedes Punktes zu diesen dasselbe bleibt, wie es in der Natur auf unser Auge wirkt. Ganz anders verhält sich dies bei der Fläche eines Gewölbes. Hier liegen diese Grundlinien zum Theil ausserhalb der Fläche; und in Folge dessen müssen alle in derselben darzustellenden Punkte aus ihrem natürlichen Verhältnisse zu jenen Linien in ein rein constructives übergehen. Hier tritt also der Künstler auf ein Gebiet, auf welchem die blosse Beobachtung der Natur und ihrer Formen nicht mehr ausreicht, sondern eine bestimmte Kenntniss optischer Gesetze erheischt wird. Eine Analogie können uns schon die Bilder mancher Vasen gewähren, bei welchen die auf einer starken Biegung ihres Körpers aufgetragenen Figuren in genauer Durchzeichnung ausser aller Proportion zu erscheinen pflegen, während sie auf der Vase selbst einen durchaus correcten Eindruck machen. Hier genügt übrigens, um das

Richtige zu treffen, schon ein gewisser durch die blosse Uebung erworbener Takt, während dem Maler einer Decke aus doppeltem Grunde eine bestimmte Kenntniss nothwendig ist: zuerst wegen der Grösse, welche sich nicht mit dem ungefähren Gesammteindruck des Ganzen und dem geringen Detail eines Vasenbildes begnügen darf, sondern verlangt, dass alle einzelnen Theile zu einander in das richtige Verhältniss gesetzt werden. Noch wichtiger aber ist die Verschiedenheit des Standpunktes, welchen der Künstler während der Arbeit und der Beschauer nach der Vollendung einnimmt. Bei dem Vasenbilde ist er für beide derselbe; bei dem Deckenbilde muss fast alles, was vom Standpunkte des einen correct erscheint, von dem des andern den Eindruck der Incorrectheit machen, gerade wie von den beiden Statuen des Alkamenes und Phidias erzählt wird, dass die eine durch eine hohe Aufstellung von ihrer Schönheit einbüsste, während die andere dadurch erst ihre volle Wirkung hervorbrachte.

Wir wollen dem Verdienste des Pausias in der Lösung der hier angedeuteten Probleme möglichst enge Grenzen ziehen, und keineswegs behaupten, dass er etwa Bilder aus einem andern als dem natürlichen Augenpunkte, welcher dem Auge des Beschauers gerade gegenüber in dem natürlichen Horizonte liegt, künstlich konstruirt habe, wie man dies bei den Gemälden von Gewölben und Kuppeln in der neuern Kunst namentlich in den Zeiten des Verfalls häufig gethan. Wir wollen ihm nur das Vermögen zuerkennen, eine Composition auf eine gewölbte Fläche so zu übertragen, dass dadurch das natürliche Verhältniss der einzelnen Theile nicht beeinträchtigt erscheine. Sollte man jedoch auch hiergegen noch Zweifel erheben und eine bewusste Anwendung optischer oder perspectivischer Gesetze in dieser Richtung als mit den uns erhaltenen Werken im Widerspruche stehend leugnen wollen, so vermögen wir noch auf anderem Wege darzuthun, dass die mathematischen Studien, wie sie schon von Pamphilos als die Grundlage der künstlerischen Bildung betrachtet wurden, durch Pausias eine weit grössere praktische Anwendung erhielten, als wir gemeinhin für die griechische Kunst anzunehmen pflegen. Er war nemlich auch ein Meister in kunstmässigen Verkürzungen. Den Beweis

dafür liefert sein Stieropfer, in welchem er den Stier von vorn, nicht von der Seite darstellte. Auch dafür wird man sich unter den erhaltenen Werken vergeblich nach zahlreichen Analogien und Belegen umsehen. Denn die Viergespanne z. B., wie sie sich auf Vasen alten Styls oder auf einem der selinuntischen Reliefs in der Vorderansicht gebildet finden, wird man nicht als Beispiele kunstmässiger Verkürzungen anführen wollen. Und doch spricht Plinius gerade von einer solchen mit vollster Bestimmtheit, wenn er hinzufügt, dass man trotz dieser Anordnung die Länge des Stieres vollkommen erkannt habe. Hier müssen wir es nun einem besonders günstigen Geschicke Dank wissen, dass es uns ein Werk bewahrt hat, welches dem Alterthum ohne Widerrede das Verdienst sichert, die Kunst der Verkürzungen gekannt zu haben. Dieses Werk ist das Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompei: das Pferd in der Mitte der Composition, welches von hinten gesehen wird, bildet das gerade Gegenstück zum Stier des Pausias. Wie aber dadurch auf der einen Seite der Ruhm dieses Künstlers als desjenigen gesichert wird, der es vermöge seiner wissenschaftlichen Bildung zuerst verstanden, ein solches Problem zu lösen, so gewinnen wir auf der andern Seite für jenes Mosaik einen bestimmten Berührungspunkt mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Malerei, indem wir jetzt wenigstens nachzuweisen vermögen, wo und durch welche Mittel die Vorbedingungen für die Schöpfung dieses bis jetzt in der griechischen Malerei einzig dastehenden Werkes erfüllt waren. Ich will damit keineswegs behaupten, dass die Composition ein Werk der sikyonischen Schule sein müsse; wohl aber, dass so zu componiren erst möglich wurde, nachdem die Malerei von Sikyon aus ihre theoretische und wissenschaftliche Durchbildung erhalten hatte.

Doch wir kehren zu Pausias und seinem Stieropfer zurück, welches uns auch noch auf eine andere Eigenthümlichkeit des Künstlers hinweist, nemlich auf seine Art, die Farbe zu behandeln. Die Ausdrucksweise des Plinius ist zwar gerade an dieser Stelle besonders dunkel, vielleicht weil er selbst von der besondern Art der Technik keinen hinlänglich deutlichen Begriff hatte. Machen wir uns diese klar, so werden uns wenigstens in der Hauptsache keine Schwie-

rigkeiten bleiben. Das Abweichende im Verfahren des Pausias bestand zunächst darin, dass er den Stier nicht mit einer hellen Farbe anlegte, sondern mit einer dunkeln, und zwar geradezu mit dem Schwarz des Schattens. Denn darauf glaube ich die Worte: umbraeque corpus ex ipsa dedit, deuten zu müssen: während andere in den lichten Grundton das Dunkle oder Schwarz des Schattens hineintrugen (condunt nigro), bildete dieses bei dem Stiere den Grundton, so dass der Schatten keine weitere Bezeichnung verlangte, sondern sich, so zu sagen, aus sich selbst darstellte. Das Weitere dieses Verfahrens wird uns nun am besten deutlich werden, wenn wir uns fragen, wodurch es überhaupt veranlasst wurde. Ich glaube, durch nichts anderes, als durch die eigenthümliche Substanz des darzustellenden Gegenstandes. Das schwarze glänzende Haar am Felle des Stieres ist nicht ein Körper, an welchem sich die grössere oder geringere Stärke des einwirkenden Lichtes in regelmässigen Abstufungen zu zeigen vermag; vielmehr brechen sich die Strahlen daran; und wir erkennen daher weniger Licht und Schatten, als die tiefe dunkele Grundfarbe des Stoffes und Reflexe. Hieraus erklärt es sich also zuerst, weshalb dem Künstler das tiefe Schwarz als Localfarbe dienen musste, sodann aber auch, wie „in confracto solida omnia," d. h. in der Verkürzung die einzelnen Theile des Körpers doch als ein zusammenhängendes Ganze erscheinen konnten. Der gemeinsame Grundton ward nemlich nicht durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten zerrissen, indem die Reflexe nicht eigentlich als eine Veränderung des Farbentones erschienen, sondern als ein über den Grundton hingehauchter Glanz (recht eigentlich splendor, alius hic quam lumen: Plin. 35, 29), der auch technisch als solcher besser durch Lasuren, als durch consistente Farben darzustellen ist. Dabei aber lässt sich durch eine richtige Behandlung dieses Glanzes eine vollständige Darstellung der Oberfläche eines Körpers nach ihren hervorragenden und zurücktretenden Theilen erreichen, so dass also nicht minder als „in confracto solida omnia" auch die einzelnen Theile „in aequo exstantia" erschienen. Dem Laien möchte diese ganze Behandlungsweise am besten durch die Bemerkung anschaulich zu machen sein, dass sie dieselbe ist, welche auch jetzt noch zur Darstellung

von Sammet- und Atlasstoffen angewendet wird. Dass sie aber der ganzen Weise des Pausias nicht fremd war, dafür möchte ich eine weitere Bestätigung in dem finden, was Pausanias von der gläsernen Schale der Methe erzählt: dass man nemlich nicht nur den Stoff selbst, sondern durch das Glas auch das Gesicht der Methe erkenne. Wir haben zwar schon von den Trauben, nach welchen die Vögel flogen, von dem gemalten Vorhange, welcher einen Maler täuschte, erzählen hören und daraus abnehmen müssen, wie weit man im Stande war, Illusion hervorzubringen. Die Aufgabe, welche sich Pausias gestellt, war aber von den genannten doch wegen des darzustellenden Stoffes wesentlich verschieden, da dieser durchsichtig ist, und deshalb die Lichtstrahlen nicht in sich aufnimmt, sondern entweder durchlässt oder bricht. Auch hier hatte also Pausias nicht Licht und Schatten, sondern einen noch dazu farblosen Körper und die Reflexe und Glanzlichter in demselben, also ebenfalls wieder splendor darzustellen; und dieses noch dazu gesondert von dem darunter erscheinenden Körper, dem Gesicht der Methe.

Uns werden freilich vom Standpunkte der heutigen Technik aus die hier erwähnten Erfolge des Pausias nicht mehr als etwas Ausserordentliches erscheinen. Pausias jedoch würde sie mit den bescheidenen Mitteln der Fresco- oder Temperamalerei schwerlich erreicht haben; ja es würde ihm wahrscheinlich der Gedanke fern geblieben sein, mit ihnen nach solchen Effecten zu streben. Dass er es that, erklärt sich dagegen einfach aus der Anwendung der Enkaustik, deren erster namhafter Vertreter er ist.

Ueber die Anfänge dieser Kunstgattung sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Die Hauptstelle darüber bei Plinius [1]) lautet so: „Wer es zuerst erdacht, mit Wachsfarben zu malen und die Malerei einzubrennen, ist nicht ausgemacht. Einige halten es für eine Erfindung des Aristides, die nachher von Praxiteles ausgebildet sei. Aber es gab um etwas ältere enkaustische Gemälde, wie von Polygnot, von Nikanor und Arkesilaos aus Paros; auch Elasippos schrieb auf sein Bild der Aegina ἐνέκαεν: er brannte es ein,

1) 35, 122.

was er sicherlich nicht gethan hätte, wenn nicht die Enkaustik schon erfunden gewesen wäre.« Hierauf folgt die Erwähnung des Pamphilos als des Lehrers des Pausias, der zuerst darin berühmt geworden sei, also doch für ihre höhere Ausbildung das Wesentlichste beigetragen haben wird. Worin freilich seine Verdienste bestanden, erfahren wir nicht; ja wir sind über das ganze technische Verfahren überhaupt noch keineswegs hinlänglich aufgeklärt. Denn wenn wir auch Welckers Erklärung [1]) als die begründetste annehmen, dass die mit Wachs in irgend einer auflösenden öligen Verbindung gemischten Farben mit dem Pinsel aufgetragen und vermittelst eines darüber geführten unten angeglühten Stäbchens in einander vertrieben und verschmolzen wurden, so kann uns dieses Resultat doch immer erst einen ungefähren Begriff von dieser Malerei gewähren. Näher auf die vielbestrittenen Fragen der Technik einzugehen, ist aber hier nicht der Ort. Wohl aber müssen wir nach dem Werthe fragen, welcher der Enkaustik in Hinsicht auf künstlerische Anwendung beizulegen ist. Hier scheint nun ziemliche Uebereinstimmung darüber zu herrschen, dass das Wachs als fettes Bindemittel den Farben eine grössere Tiefe und Klarheit geben musste, welche das Streben nach Illusion und malerischem Effect in Licht und Schatten weit mehr begünstigte, als die Temperafarben. Die Enkaustik näherte sich also in ihren Wirkungen der Oelmalerei, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, was Wiegmann [2]) vermuthet, dass von ihrer Uebung sich gerade darum keine Spur erhalten habe, weil die letztere als eine in ihren Wirkungen durchaus verwandte, aber in ihrer Ausübung weit bequemere und vollkommenere Gattung sie gänzlich aus dem Gedächtnisse der Maler verdrängt habe. Halten wir diese allgemeinen Sätze fest, so erklären sich uns die oben besprochenen Eigenthümlichkeiten des Pausias in der Behandlung der Farbe ohne Schwierigkeit. Denn eben die Natur der enkaustischen Farbe, die Möglichkeit, den Tönen durch das Einbrennen eine grössere oder geringere Stärke, Tiefe oder Durchsichtigkeit zu geben, musste den Künstler auffordern, sich Probleme zu stellen, die gerade mit Hülfe dieser für die Kunst neu gewonnenen Mittel zu lösen waren.

1) Hall. Lit. Zeit. 1836. Oct. 149 fg. 2) Malerei d. Alt. S. 148.

Ich glaube ferner die Vortheile, welche die Enkaustik bot, auch in Anschlag bringen zu müssen, wenn wir hören, dass Pausias in der Blumenmalerei keinen geringen Ruhm erworben habe. Wenn wir freilich auch in diesem Genre von einem Meisterwerke eine hohe Vollendung der Zeichnung zu verlangen nicht umhin können, welche es sich namentlich zur Aufgabe zu setzen hat, den Wuchs, die Schwingung der Blätter, die Bildung und Entfaltung des Blüthenkelches im mannigfachen Wechsel der Lagen dem Organismus der Pflanze gemäss darzustellen, so hat man doch von jeher hier vor Allem nach Illusion durch die Farbe gestrebt, nach einem Wiedergeben jenes Schmelzes und jenes Reichthums von Farbentönen, die auch in der Wirklichkeit, weit mehr als die Form, das Auge anzuziehen pflegen. Dieses Ziel zu erreichen war aber erst durch eine vollendete Technik möglich, wie sie die Enkaustik bot. Doch wollen wir das Verdienst des Pausias nicht auf diese allein beschränken, sondern es nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plinius auch darauf ausdehnen, dass er nicht minder in der Anordnung der verschiedenen Blumen die reichste Mannigfaltigkeit zu entwickeln verstanden habe, was vom künstlerischen Standpunkte einen feinen Sinn für Farbenzusammenstellung voraussetzt.

Blicken wir jetzt noch einmal auf die Leistungen des Pausias zurück, so können wir nicht behaupten, dass ihm in der Wahl und der innerlichen Auffassung der Gegenstände, im geistigen poetischen Schaffen ein hervorstechendes Verdienst gebühre. Selbst bei dem Stieropfer wird nicht das Poetische, sondern das Kunstreiche der Erfindung gepriesen. Bei dem Bilde der Methe kann der sonst so trockene Pausanias eine Bemerkung über das technische Verdienst nicht unterdrücken. Plinius aber sagt geradezu, dass er hauptsächlich Kinder gemalt, also Darstellungen der naivsten Art geliebt habe. Ja es scheint sogar, dass er in der Wahl seiner Gegenstände nicht immer die Schranken strenger Sitte wahrte. Polemon nemlich in der Schrift über die Gemälde in Sikyon [1]) nennt unter den πορνογράφοι neben Aristides und Nikophanes einen ganz unbekannten Maler Pausanias, an

1) bei Athen. XIII, p. 567 B.

dessen Stelle schon Sillig den Namen des Pausias vermuthete, wie ich glaube, mit Recht, wenn auch die Handschriften dagegen sprechen. Denn in der Gesellchaft so bedeutender Künstler, wie Aristides und Nikophanes dürfen wir wohl als dritten ebenfalls einen bekannten Namen erwarten; und da Nikophanes, der Schüler des Pausias, zu dieser Klasse von Malern gehört, so kann es um so weniger auffallen, auch den Lehrer darunter zu finden. Nun hat zwar Letronne [1]) jede Beziehung der πορνογράφοι auf die Darstellung obscöner Gegenstände ableugnen und in ihnen einfach Maler berühmter Hetären sehen wollen. Doch hat ihn wohl hier, wie auch Welcker meint, [2]) der Eifer des Widerspruchs gegen die Uebertreibungen Raoul-Rochette's zu weit getrieben. Denn wenn in einer Stelle des Fronto [3]) vergleichsweise darauf hingedeutet wird, wie unpassend es sein würde zu verlangen, dass Euphranor lasciva, Pausias [p]roel[i]a male, so müssen wir nach dem Zusammenhange voraussetzen, dass dem einen die dem andern abgesprochene Eigenschaft wirklich zukomme. Ganz freigesprochen kann also Pausias von jenem Vorwurfe auf keinen Fall werden. Wie nun über Parrhasios, der Einzelnes in dieser Richtung gearbeitet hatte, bemerkt ward, er habe es mehr zur Erholung und als muthwilligen Scherz betrieben, so könnte man vielleicht von Pausias dasselbe annehmen. Sollte jedoch auch Pausias ernsthafter und mit mehr künstlerischer Prätension hierbei verfahren sein, obwohl er ja keineswegs ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise in dieser Richtung sich bewegte, so können wir ihn darüber freilich nicht rechtfertigen, aber eben so wenig dürfen wir wegen solcher Auswüchse in einer Zeit gelockerter Sitten sofort gegen die griechische Kunst im Allgemeinen ein Verdammungsurtheil auszusprechen uns für berechtigt halten. Auf jeden Fall tritt auch bei Pausias dieser gelinde Makel gegen seine sonstigen Verdienste in den Hintergrund. Wir bestimmten dieselben zu Anfang unserer Erörterungen dahin, dass er von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten praktischen Anwendungen zu machen

---

1) Appendice aux lettres d'un antiq. p. 9 sqq. 2) Ztschr. f. Altw. 1837. N. 83. 3) epist. p. 170 ed. Rom.

verstanden habe. Wie wir nachher fanden, war dies der Fall sowohl hinsichtlich der Kenntniss der Zeichnung, welche ihn zur Lösung der schwierigsten Probleme befähigte, als hinsichtlich der Ausbildung einer ganz neuen Malertechnik, welche das Colorit zu einer noch höheren Naturwahrheit, als sie bisher möglich war, zu steigern erlaubte. Zum Schluss aber müssen wir noch darauf hinweisen, dass er auch in einer dritten Beziehung sich als seines Lehrers würdig erwies, nemlich darin, dass er selbst wieder der Lehrer tüchtiger Schüler wurde, also auch zur ferneren Aufrechterhaltung des Ruhmes der sikyonischen Schule das Seine beitrug.

Die erste Stelle unter ihnen mag einnehmen:

Aristolaos,

zugleich Sohn und Schüler des Pausias. Plinius [1]) nennt ihn einen der strengsten Maler und führt als seine Werke an: Epaminondas, Perikles, Medea, Virtus, Theseus, ein Bild des attischen Volkes und ein Stieropfer. Ob jede dieser Figuren für sich oder mit nicht angeführten Nebenfiguren ein Bild ausmachte, oder ob mehrere der genannten zusammengehörten, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Wichtig aber ist es, aus diesen Anführungen zu sehen, dass die sikyonische Schule ihren Einfluss auch nach Attika ausdehnte. Denn der Demos, Perikles, Theseus gehören diesem Lande an, vielleicht auch Medea; und die von E. Braun herausgegebenen Darstellungen der sogenannten Kodrosschale können uns wohl auf die Vermuthung führen, dass zwischen mehreren der von Plinius angeführten Figuren, namentlich Medea, Virtus, Theseus und dem Demos eine bestimmtere Beziehung anzunehmen sei. Hinsichtlich der Verdienste des Künstlers sind wir durchaus auf das Lob der Strenge bei Plinius beschränkt und dürfen uns höchstens erlauben, dasselbe auf die Gründlichkeit der Bildung als der sikyonischen Schule vorzugsweise eigen zurückzuführen.

Verwickelter sind die Untersuchungen über den zweiten Schüler des Pausias:

Nikophanes.

Plinius fährt nemlich nach Erwähnung des Aristolaos

1) 35, 137.

fort: [1]) „Einigen gefällt auch Nikophanes, desselben Pausias Schüler, wegen derjenigen Sorgfalt, welche die Künstler allein zu würdigen pflegen, übrigens hart in den Farben und zu verschwenderisch im Gebrauche des Ocker — [sein] Sokrates zwar gefällt mit Recht Allen — von dieser Art sind sein Asklepios mit den Töchtern Hygieia, Aegle, Panakeia und Jaso, so wie jener Träge, den man Oknos nennt, der ein Strohseil flicht, welches ein Esel abnagt." Zuerst darf der Name Nikophanes, den Raoul-Rochette anstatt des ungriechischen Mechopanes in Vorschlag gebracht hat, jetzt durch die Autorität der Bamberger Handschrift als gesichert betrachtet werden. Sodann aber wollte man in dieser Stelle früher die Erwähnung eines zweiten, bis auf eine ganz dunkle Erwähnung bei Plinius [2]) unbekannten Malers Sokrates finden, und der Gegensatz des: nam Socrates iure omnibus placet zu dem Tadel der vorhergehenden Worte würde dies grammatisch recht wohl erlauben. Das folgende „tales sunt eius" weist uns dagegen wieder auf den ursprünglichen Tadel zurück und Sillig in der neuen Ausgabe des Plinius thut daher gewiss recht, wenn er jene Erwähnung des Sokrates als einen Zwischensatz auffasst, in dem als eine Ausnahme ein Werk angeführt wird, welches jener Tadel nicht trifft. — Mit dieser Stelle müssen wir eine andere, gleichfalls bei Plinius [3]) verbinden: „Hierher gehört auch Nikophanes, elegant und gefällig, so dass hinsichtlich der Anmuth (venustate) wenige ihm verglichen werden können. In Bezug auf hohe Würde (cothurnus) und Gewichtigkeit der Kunst jedoch ist er von Zeuxis und Apelles weit entfernt." Die Zweifel, welche sich aus der doppelten Erwähnung bei Plinius gegen die Identität der Person erheben liessen, sind leicht zu beseitigen. Denn erstens finden sich auch sonst die Nachrichten über einzelne Künstler an verschiedenen Orten seines Werkes zerstreut, was bei der Mannigfaltigkeit der nicht immer gleichzeitig von Plinius benutzten Quellen nicht auffallen kann, namentlich da, wo Plinius, wie in der zweiten der angeführten Stellen, am Ende einer längeren Reihe allerlei Nachträge ohne feste Ordnung an einander reihet. Hier jedoch bedürfen wir nicht einmal dieser Entschuldigungen: denn einmal erscheint Nikophanes unter

1) 35, 137. 2) 36, 32. 3) 35, 111.

den Tafelmalern, das andere Mal unter den Enkausten, so dass, wenn er in beiden Arten tüchtig war, schon dadurch die doppelte Erwähnung gerechtfertigt wird. Es fragt sich daher nur, ob die beiden Urtheile über die künstlerische Bedeutung so weit übereinstimmen, dass sie auf eine und dieselbe Person bezogen werden dürfen. Fassen wir die Mischung von Lob und Tadel in der ersten Stelle in das Auge, so werden wir nicht umhin können, das Lob der nur den Künstlern verständlichen Sorgfalt auf eine äusserst gefeilte und, wie wir wohl sagen, geleckte Durchführung der Zeichnung im Gegensatze zur Farbe zu beziehen. Denn gerade dadurch wird leicht die Einheit der Gesammttöne in den Farben zerstört und Härte im Colorit erzeugt. Wie aber dieses Urtheil bei Plinius gefasst erscheint, hat es offenbar nicht einen Künstler, sondern einen Laien zum Urheber. Dagegen spricht sich nun in der zweiten Stelle die Meinung eines Künstlers aus. Ihm erscheint jene Sorgfalt der Zeichnung als Eleganz und Feinheit in so hohem Grade, dass er in dem Lobe der venustas, der zierlichen Anmuth, dem Nikophanes Wenige an die Seite stellen mag. Dieses Lob dürfen wir jedoch keineswegs zu weit und zu allgemein fassen. Ja wenn man daneben dem Nikophanes auch noch erhabene Würde und einen hohen Ernst der Auffassung beilegen wollte, indem man bei Plinius von den Worten „cothurnus ei et gravitas artis“ die Fortsetzung des Satzes „multum a Zeuxide et Apelle abest“ durch die Interpunktion ablöste und mit dem folgenden „Apellis discipulus Perseus“ verband, so liess man dadurch Plinius geradezu Widersprechendes aussagen. Denn diese Eigenschaften schliessen die unmittelbar vorher gepriesenen förmlich aus, da z. B. Cicero [1]) von sententiae non tam graves et severae, quam venustae et concinnae sprechen darf. Das Bekenntniss aber, dass sie ihm fehlen, kann in dem Zusammenhange des ganzen Urtheils weniger für einen Tadel gelten, als für eine schärfere Begrenzung jenes Lobes der Eleganz und Anmuth; und in der That gewinnen wir auf diesem Wege ein lebendigeres Bild von der Persönlichkeit des Künstlers, einer Persönlichkeit, für welche es keineswegs an Analogien in der Kunstge-

1) Brut. 95.

schichte fehlt. Auf eine, nemlich die des Bildhauers Kallimachos, glaube ich mit besonderem Nachdrucke verweisen zu dürfen. Denn ihm, der wegen seiner übertriebenen Sorgfalt sogar berüchtigt wurde, war ebenso, wie dem Nikophanes, jene zierliche Anmuth (λεπτότης καὶ χάρις) eigen, welche den einen, wie den andern zu einer freieren und grossartigen Entfaltung ihrer Kunst nicht gelangen liess, so verdienstvoll ihre Werke in der Durchführung sonst sein mochten.

Schon bei Gelegenheit des Pausias wurde erwähnt, dass Polemo [1]) den Nikophanes unter den πορνογράφοι anführt. Wenn wir nun diese Bezeichnung von einer tadelnden Nebenbeziehung nicht freisprechen können, so werden wir auch keinen Anstand nehmen, mit Wyttenbach bei Plutarch [2]) den Namen des Chaerephanes, als eines Malers, welcher ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας gemalt, in den des Nikophanes zu verändern. Denn da in demselben Satze von Timomachos, Theon, Parrhasios, also Künstlern ersten Ranges, die Rede ist, so können wir in dieser ausgesuchten Reihe als vierten einen Unbekannten um so weniger dulden, als sich Nikophanes, ein Künstler von anerkanntem Rufe, ohne Schwierigkeit an seine Stelle setzen lässt, sowohl der äusseren Namensverwandtschaft wegen, als besonders auch deshalb, weil die bei Plutarch erwähnte und nicht eben vielen gemeinsame Richtung der Kunsthätigkeit gerade dem Nikophanes noch durch ein anderes Zeugniss beigelegt wird.

An diese Maler, welche den eigentlichen Kern der sikyonischen Schule bilden, schliessen wir wegen der Gemeinsamkeit des Vaterlandes noch die folgenden an:

Eutychides
von Plinius unter den Künstlern zweiter Ordnung angeführt malte ein von Victoria gelenktes Zweigespann: 35, 141. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem bekannten Bildhauer, einem Schüler des Lysipp.

Arkesilas,
Sohn des Tisikrates, welcher letztere ebenfalls der Schule des Lysipp angehörte, aus Sikyon, erscheint bei Plinius unter

1) Bei Athenaeus XIII, p. 567 B. 2) De aud. poet. p. 18 A.

den Malern dritter Ordnung: 35, 146. Nun erwähnt auch Pausanias (I, 1, 3) einen Arkesilaos als Maler eines im Haine der Athene und des Zeus zu Athen aufgestellten Gemäldes, welches Leosthenes mit seinen Söhnen darstellte. Leosthenes besiegte als Führer der Athener und übrigen Griechen die Makedonier zuerst in Böotien, dann ausserhalb der Thermopylen, worauf er sie nach Lamia dem Oeta gegenüber zurückdrängte und dort einschloss. Nach Diodor (18, 13) fiel er dort Ol. 114, 2. Da auf dem Bilde auch seine Söhne dargestellt waren, vielleicht weil sie es geweiht hatten, so hindert nichts anzunehmen, dass es erst längere Zeit nach dem Tode des Vaters gearbeitet war; und es würde demnach keine Schwierigkeiten haben, den Arkesilaos bei Pausanias für identisch mit dem Sohne des Tisikrates zu halten, wie schon Sillig vorgeschlagen hat. Denn da letzterer allem Anscheine nach schon bald nach Alexanders Tode nicht unberühmt war, so konnte sein Sohn bereits um die 120ste Olympiade thätig sein. Dass er ferner seine Kunst in Athen übte, kann uns nicht auffallen, indem ja auch der Sohn des Pausias mit Attika in Verbindung gestanden haben muss.

Thales.

Unter den Männern, welche diesen Namen führten, erwähnt Diogenes Laërtius (I, s. 38) einen edlen (*μεγαλοφυής*) Maler aus Sikyon, sodann einen andern, welchen wir, weil er von Duris in seiner Schrift über Malerei angeführt ward, ebenfalls für einen Maler zu halten geneigt sein müssen. Diesen könnten wir dann, im Hinblick auf die Zeit des Duris nicht später, als in diese Epoche setzen; und vielleicht dürfen wir ihn und den zuerst genannten für eine und dieselbe Person halten, wie schon Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 414) vermuthet hat. Mit diesen möchte derselbe Gelehrte auch noch einen gleichnamigen Plasten identificiren, von welchem wir nur durch eine Erwähnung des Theodorus Hyrtacenus (bei Boissonade anecd. gr. I, p. 264) Kenntniss haben. Seine von mir in der Geschichte der Bildhauer übersehenen Worte mögen nachträglich hier ihre Stelle finden: *Ἕλληνες Φειδίαν, Θαλῆν τε καὶ Ἀπελλῆν, τὸν μὲν λιθοξοϊκῆς, τὸν δ' αὖ πλαστικῆς, Ἀπελλῆν δὲ γραφικῆς ἕνεκα καὶ τῶν ἐκεῖθεν χαρίτων ἐθαύμαζον.*

Thebanisch-attische Schule.

Wir haben gesehen, wie die griechische Malerei sich zuerst in Athen zu hoher geistiger Blüthe erhob, sodann, wie Kleinasien dem Mutterlande den Ruhm raubte, endlich wie dieses in Sikyon die Pflege der Kunst von Neuem mit Ernst und Strenge übernahm. Mit diesen letzten Bestrebungen läuft aber eine zweite Entwickelungsreihe parallel, welche von dem damals politisch bedeutendsten Lande Griechenlands, von Theben, ausgehend nach dessen schnell vorübergegangener Blüthe sich nach dem Nachbarlande Attika übersiedelt, um dieses zum zweiten Male zu hohem Ruhme emporsteigen zu lassen. Ich meine die Entwickelung, welche sich hauptsächlich an vier Namen anknüpft: Nikomachos, Aristides, Euphranor und Nikias, welche in ihrer grössten Ausdehnung aber sieben Glieder in ununterbrochener Folge von Lehrer und Schüler umfasst. Diese hier vorangestellte Behauptung bedarf jedoch eines ausführlicheren Beweises, da sie sonst noch nirgends ausgesprochen ist. Und in der That, wenn wir unsere Hauptquelle, den Plinius, betrachten, möchte man an der Möglichkeit dieses Beweises zweifeln, so unbestimmt und verwirrt sind seine Nachrichten. Mit einem: eodem tempore, hac aetate, aequalis ist meist die chronologische Bestimmung abgethan, und in solcher Weise sind oft Künstler als gleichzeitig hingestellt, die nur in dem Endpunkte der Thätigkeit des einen und dem Anfangspunkte des andern zusammenfallen. Um so fester müssen wir uns an diejenigen chronologischen Angaben halten, welche sich ausserdem noch ermitteln lassen. Es wird aber hier, um zu einer klaren Ueberzeugung zu gelangen, nothwendig sein, die chronologische Erörterung im Zusammenhange vorzunehmen und die Würdigung des künstlerischen Verdienstes der Einzelnen ganz getrennt hiervon zu behandeln.

Der erste Künstler in dieser Reihe ist Aristiaeos, welchen Namen Sillig jetzt nach den Spuren der bamberger Handschrift an die Stelle von Aristodemos gesetzt hat. Von ihm wissen wir jedoch nichts, als dass er Vater und Lehrer des Nikomachos war.[1]) Eine Zeitbestimmung für diesen aber

1) Plin. 35, 108.

gewährt einzig des Plinius Nachricht, dass er für Aristratos, Tyrannen von Sikyon, am Denkmal des Dichters Telestes arbeitete. Aristratos heisst bei Demosthenes [1]) und Plutarch [2]) Zeitgenosse Philipps von Makedonien, welcher Ol. 105, 2 zur Regierung gelangte. Damit ist indessen nicht gesagt, dass die Arbeit des Nikomachos nicht vor diesen Regierungsantritt fallen könne, vielmehr wird das Gegentheil durch die Zeitbestimmung des Telestes sogar wahrscheinlich. [3]) Der parischen Marmorchronik zufolge siegte dieser Dichter Ol. 94, 3 in Athen, und Diodor [4]) setzt seine Blüthe Ol. 95, 3. Von da bis zum Regierungsantritt Philipps sind vierzig Jahre, also immer ein ziemlich langer Zwischenraum. Rücken wir aber die Arbeit an Telestes Grabe bis gegen Ol. 105 herab, so bleibt es noch immer dahingestellt, ob der Künstler sie als Jüngling oder als Greis ausführte. Wir dürfen danach die Annahme, dass seine Thätigkeit bereits um Ol. 95 begonnen haben könne, wenigstens als eine Möglichkeit gelten lassen.

Wenden wir uns jetzt zu seinen Schülern. Ueber die Zeit des Koroebos, eines Künstlers dritten Ranges (früher Korybas genannt) [5]) erfahren wir nichts Bestimmtes. Philoxenos von Eretria dagegen malte für Kassander eine Schlacht des Alexander mit Darius. [6]) Doch lässt uns auch diese Angabe wieder einen ziemlich weiten Spielraum. Denn dass Plinius Kassander König nennt, wird uns, wenn wir so manche ähnliche Angaben in Betracht ziehen, nicht zu der Behauptung zwingen, dass jenes Bild durchaus erst nach Annahme des Königstitels, Ol. 116, 2, gemalt sein müsse. Sicher ist also nur, dass der Künstler einige Zeit nach der Schlacht, sei es nun der ersten oder der letzten, also in der 112ten Olympiade noch in Thätigkeit war.

Den schwierigsten Punkt in diesen Untersuchungen bilden aber die Fragen, welche sich an die Person des Aristides knüpfen, namentlich daran, ob er der Bruder oder der Sohn seines Lehrers Nikomachos war. Zuerst müssen wir aussprechen, dass wir es nur mit einem einzigen Aristides zu

1) De coron. §. 48. 295. 2) Arat. 13. 3) Vgl. M. Schmidt: Rhein. Mus. N. F. IV, S. 305. 4) XIV, 46. 5) Plin. 35, 146. 6) Plin. 35, 110.

thun haben, da die vermeintliche Erwähnung eines gleichnamigen Schülers nur auf der Lesart schlechter Handschriften des Plinius [1]) beruhte und demnach von Sillig beseitigt ist. Als Vaterstadt des Künstlers nennt Plinius mehrere Male Theben, [2]) weshalb denn auch Nikomachos und dessen Vater von uns unter die thebanischen Künstler gesetzt worden sind. Zur Bestimmung seiner Zeit stehen uns folgende Angaben zu Gebote: Ein berühmtes Werk von ihm, das Bild einer sterbenden Mutter mit ihrem Kinde, hatte Alexander mit sich nach seiner Vaterstadt Pella genommen. [3]) Offenbar geschah dies nach der Zerstörung Thebens: Ol. 111, 2; und nach Plinius Worten scheint es, dass Alexander das Bild nicht etwa vom Künstler kaufte, sondern aus dessen Vaterstadt, wo es öffentlich ausgestellt sein mochte, als Beute mit sich fortführte. Lebte aber auch der Künstler damals noch, so war er gewiss hochberühmt. Ferner malte Aristides für Mnason, Tyrann von Elatea, eine Schlacht mit den Persern, in welcher er hundert Figuren anbrachte, für deren jede er sich im voraus den Preis von zehn Minen ausbedungen hatte (also etwa 12–13,000 Thaler). [4]) Diesen Mnason treffen wir Ol. 107, 4 in der Gesellschaft des Aristoteles dem Plato gegenüber; [5]) und sein damaliges Auftreten macht es wahrscheinlich, dass er sich bald darauf der Tyrannis bemächtigt haben wird. Aristides aber, als er für ihn arbeitete, musste auf dem Gipfel seines Ruhmes stehen, da er einen so gewaltigen Preis für seine Arbeit verlangte. Weiter berichtet Plinius, dass Einige die Enkaustik für eine Erfindung des Aristides hielten, welche nachher von Praxiteles ausgebildet worden sei. [6]) Wenn es nun auch wahrscheinlich ist, dass Praxiteles noch gegen die Zeit Alexanders lebte, so muss doch die Erfindung des Aristides um einige Zeit früher fallen. Diese drei Angaben stimmen demnach darin überein, dass Aristides schon vor Alexander's Regierungsantritt ein berühmter Künstler war. Hierauf gestützt aber müssen wir es für unmöglich erklären, dass er frühestens vierzig Jahre später noch die Schülerin und Freundin des Epikur, Leontion, gemalt habe, wie nach Anleitung der besten Handschriften jetzt bei Plinius [7]) ge-

1) 35, 111. 2) 7, 39; 35, 24; 98; 111. 3) 35, 98. 4) Plin. 35, 99. 5) Aelian v. h. III, 19. 6) 35, 122. 7) 35, 99.

schrieben steht. Liegt hier also nicht ein ganz altes Verderbniss des Textes vor, so bleibt uns nichts übrig, als den Irrthum auf ein Misverständniss des Plinius selbst zurückzuführen.

Fragen wir nun, wann die Thätigkeit des Aristides begonnen haben möge, so finden wir darüber bei Plinius [1]) eine allerdings etwas allgemeine Angabe. Nachdem er nemlich von Zeuxis, Parrhasios, Timanthes gesprochen, fährt er fort, dass in dieser Zeit (hac aetate) Aristides, der berühmte Künstler (also sicherlich der Thebaner) die Schule des Euxinidas, Pamphilos die des Eupompos besucht habe. Wenn wir auch diese Angabe nicht streng wörtlich nehmen, sondern mehr dahin deuten wollen, dass Plinius damit den Uebergang von der Periode der Kleinasiaten zu einer folgenden einleiten will, so werden wir doch auch wegen des Pamphilos den von ihm bezeichneten Zeitpunkt etwa zwischen Ol. 95 und 100 setzen müssen, was sowohl mit den vorher betrachteten Angaben über Aristides in bestem Einklange stehen würde, als auch damit, dass Euphranor schon vor Ol. 104 sein Schüler gewesen sein muss (s. u.). Es bliebe sonach nur die Schwierigkeit übrig, sein Verhältniss zu Nikomachos festzustellen. Nach der Lesart der Bamberger Handschrift heisst es nämlich bei Plinius: [2]) Nikomachos hatte zu Schülern Aristo seinen Bruder, und Aristides seinen Sohn; nach allen übrigen Handschriften dagegen: Aristides, seinen Bruder und Aristocles seinen Sohn. Ich bemerke zunächst, dass wir Aristocles und Aristo für denselben Namen zu halten haben, indem Aristo nem leicht in Aristo clem oder Aristo dem (wie z. B. auch die Riccardi'sche Handschrift hat) verderbt werden konnte. Es handelt sich also um eine einfache Umstellung von zwei Namen; und es fragt sich nur, ob die Bamberger Handschrift auch hier, wie allerdings häufig, die Auctorität aller übrigen aufwiegen soll. Nehmen wir dies an, so werden wir freilich auch dadurch noch nicht in unlösbare Schwierigkeiten verwickelt, da es immerhin möglich ist, dass Aristides als Sohn noch bei Lebzeiten seines Vaters einen berühmten Schüler, nemlich Euphranor, gehabt habe. Einfacher jedoch würde sich das Verhältniss im ent-

1) 35, 75. 2) 35, 110.

gegengesetzten Falle gestalten, nemlich etwa folgendermassen: während Nikomachos als der ältere Bruder noch den Unterricht seines Vaters Aristiaeos genoss, besuchte nach dessen Tode der jüngere Aristides zunächst die Schule des Euxinidas, bis Nikomachos schon so weit fortgeschritten war, dass er selbst die weitere Bildung seines Bruders zu leiten vermochte. Eine bestimmte Entscheidung kann jedoch, wie nun einmal unsere Quellen beschaffen sind, nicht gegeben werden. Als Resultat können und dürfen wir aber festhalten, dass Aristides schon um Ol. 100 in der Kunst thätig war, dass er also noch während der Epoche der Kleinasiaten geboren und doch, wie Plinius [1]) angiebt, ein Zeitgenosse, wenn auch ein älterer des Apelles sein konnte.

Von Schülern des Aristides werden in einer Stelle des Plinius, [2]) wie sie jetzt berichtigt ist, vier angeführt: zwei von ihnen waren zugleich seine Söhne: N i k e r o s und A r i s t o n. Der dritte, A n t o r i d e s oder, wie Letronne [3]) den Namen schreiben will, A n t e n o r i d e s, ist sonst unbekannt; um so mehr kommt aber der letzte, E u p h r a n o r, auch in chronologischer Beziehung in Betracht. Plinius [4]) setzt ihn nach Pausias (post eum) in die 104te Olympiade, obwohl auch des Pausias Thätigkeit damals erst begonnen haben mag. Zu der Angabe der Olympiade aber veranlasste Plinius oder seine Gewährsmänner, wie auch Sillig annimmt, offenbar das Gemälde der Schlacht bei Mantinea, welches von ihm selbst zwar nur als equestre proelium angeführt, aber anderwärts genauer beschrieben wird. [5]) Diese Schlacht, zwar nicht die bekannte, sondern ein Reitertreffen, in welchem die Athener den Mantineern unmittelbar nach des Epaminondas fehlgeschlagenem Angriffe auf Sparta unverhoffte Hülfe brachten, fällt, wie jene, in das zweite Jahr der 104ten Olympiade. [6]) Eine zweite Zeitbestimmung für Euphranor gewähren uns sodann die Statuen Philipps und Alexanders auf Viergespannen. [7]) Denn wenn dieselben auch noch während der Regierungszeit Philipps ausgeführt wurden, so geschah es doch gewiss erst in den letzten Jahren,

---

1) 35, 98. 2) 35, 111. 3) Ann. dell' Inst. 1845. p. 258. 4) 35, 127. 5) Plut. de glor. Ath. p. 346 B; Paus. 1, 3, 3. 6) Vgl. Schaefer im Rhein. Mus. N. F. V. S. 56—64. 7) Plin. 34, 77.

als Alexander bereits das Jünglingsalter erreicht hatte, also wohl nicht vor 110. Wir gewinnen dadurch die Gewissheit, dass jenes Schlachtbild, sofern es nicht erst lange nach der Schlacht ausgeführt ward, nicht zu den späten, sondern zu den früheren Werken des Künstlers gehören muss, wodurch es um so wahrscheinlicher wird, dass er die Schule des Aristides nicht zu lange vor dieser Zeit verlassen haben mag.

Von seinen eigenen Schülern wird Charmantides (früher Carmanides geschrieben) nur von Plinius [1]) unter den Malern dritten Ranges, Leonidas zunächst nur wegen seiner Vaterstadt Anthedon von Stephanus Byzantius [2]) und Eustathius [3]) angeführt; doch liegt, zumal auch Euphranor über Symmetrie schrieb, die Annahme nahe, dass der von Vitruv [4]) unter den weniger ausgezeichneten Schriftstellern über Symmetrie genannte Leonidas mit dem Maler identisch sei. Antidotos endlich verdankt, wie Plinius [5]) angiebt, seinen Ruhm vorzüglich seinem Schüler Nikias von Athen, dem Sohne des Nikomedes. [6]) Unter den Werken des letztern befindet sich ein Bild des Alexander, und die Regierung dieses Königs scheint in der That den Mittelpunkt seiner Thätigkeit zu bezeichnen. Doch müssen wir mit dieser Ansicht erst zwei scheinbar sich entgegenstehende Angaben in Einklang bringen. Plinius sagt nemlich: [7]) „Dieser Nikias ist es, von dem Praxiteles auf die Frage, welche seiner eigenen Werke er für die vorzüglichsten halte, aussagte: diejenigen, an welche Nikias seine Hand mit angelegt habe; so viel Werth legte er auf dessen Farbengebung (circumlitio). Dagegen berichtet Plutarch, [8]) Nikias habe seine Nekyia dem Ptolemaeos [9]) für 60 Talente nicht verkaufen wollen. Mit Bezug auf die erste dieser Angaben sagt aber endlich Plinius: [10]) es lasse sich nicht entscheiden, ob der Nikias, welchen einige in die 112te Olympiade setzen, der für Praxiteles beschäftigte oder ein anderer sei. Wollten wir nun auf der einen Seite mit Plinius Praxiteles unwandelbar in die 104te Olympiade setzen, und auf der andern Seite festhalten, dass

---

1) 35, 146. 2) s. v. Ἀνθηδών. 3) Ad Il. β. 508. 4) VII, Praef. §. 14. 5) 35, 130. 6) Paus. III, 19, 4; Plut. de glor. Ath. p. 346 A. 7) 35, 133. 8) Non posse suav. vivi sec. Epicur. p. 1093 F. 9) Plinius 35, 132 nennt fälschlich Attalos. 10) §. 134.

die Begegnung des Nikias mit Ptolemaeos nicht vor dessen Annahme des Königstitels (Ol. 118, 3) stattgefunden habe, so müssten wir allerdings des Plinius Zweifel billigen und thäten am besten, mit Sillig einen älteren Nikias um Ol. 104 und einen jüngeren von Ol. 112 bis 118 anzunehmen, wenn gleich Plinius gerade den Maler der Nekyia für den Gehülfen des Praxiteles erklärt. Der Umstand jedoch, dass Ol. 112 gerade in der Mitte zwischen 104 und 118 liegt, muss vielmehr unsere Zweifel an der Richtigkeit dieser Verdoppelung rege machen. Dazu kommt nun ferner, dass nach genaueren Bestimmungen [1]) die Thätigkeit des Praxiteles sich bis gegen die Zeit Alexanders erstreckt haben muss. Sein Ausspruch über Nikias aber schickt sich vorzugsweise für einen Künstler von festbegründetem Rufe, welcher einen jüngeren oder minder anerkannten dadurch zu einer höheren Bedeutung erhebt, dass er ihn an seinem Rufe theilnehmen lässt. Auf der andern Seite erklärt sich die Weigerung des Nikias, sein Bild dem Ptolemaeos zu verkaufen, wiederum dadurch, dass damals Nikias auf dem Gipfel seines Ruhmes stand und an Schätzen Ueberfluss hatte (abundans opibus, wie Plinius sagt), welche er doch erst nach langer Thätigkeit erworben haben konnte. Die scheinbar so weit entfernten Zeitpunkte rücken demnach so nahe zusammen, dass sie die Grenzen eines Menschenlebens keineswegs überschreiten, auch wenn wir annehmen, dass der Antrag des Ptolemaeos erst in die Zeit seiner königlichen Würde falle. Es ergiebt sich demnach die Gemeinschaft mit Praxiteles, etwa Ol. 108—110, als Beginn einer ruhmvollen Laufbahn; Ol. 112, die Regierung Alexanders, als der Mittelpunkt, die Verhandlung mit Ptolemaeos, Ol. 118, etwa als der Schluss derselben.

Sofern man nun gegen diese ganze Berechnung den Zusammenhang der Schule geltend machen und es namentlich unwahrscheinlich finden will, dass Euphranor, den man mit bestem Rechte einen Zeitgenossen des Praxiteles nennen kann, Lehrer des Antidotos und dieser erst wieder Lehrer des Nikias im Laufe von kaum mehr als fünf oder sechs Olympiaden gewesen sei, so muss ich hierfür, so wie für die ganze eben besprochene Reihe nachdrücklich daran erinnern,

1) Vgl. Th. 1, 336.

dass es sich ja hier, einen zweifelhaften Fall ausgenommen, nirgends um das Verhältniss von Vater und Sohn, also um eine Rechnung nach Menschenaltern, sondern von Lehrer und Schüler handelt. Die von Sillig angenommene Berechnungsweise von sechs zu sechs Olympiaden wird dadurch ganz unhaltbar, und ein Vorschreiten in Zeiträumen von zwei bis drei Olympiaden kann häufig vollkommen genügend erscheinen. Um nur ein schlagendes Beispiel anzuführen, so hat Pietro Perugino, der bei Raphaels Geburt siebenunddreissig Jahre zählte, über fünfzig, als sich dieser noch in seiner Schule befand, nach dieser Zeit es noch erlebt, dass Giulio Romano, Raphaels Schüler, wiederum Schüler bildete, und das in dem Zeitraume von 1500—1524.

Sollte schliesslich jemand die Frage aufwerfen, warum nicht Nikias den Unterricht des Euphranor dem seines minder berühmten Schülers vorgezogen habe, so dürfte man dieselbe als völlig unbefugt geradezu abweisen. Doch lässt sich eine Antwort finden, die unsere obigen Ansichten nur bestätigt. Ich glaube nemlich den Grund für die schnelle Aufeinanderfolge von Lehrer und Schüler in dem verschiedenen Vaterlande und den vielfachen Reisen einzelner Künstler zu finden. Die drei ersten Glieder gehören Theben an, Euphranor dem Isthmus, Nikias Athen. In einer an denselben Ort gebundenen Schule wird häufig der ältere Meister einen gewissen Vorrang vor dem jüngeren behaupten. Aber nach Aristides hörte Theben auf, der Mittelpunkt dieser Schule zu sein. Ja, da sich wenigstens eines seiner berühmtesten Werke zu Korinth befand, ein Aufenthalt des Künstlers in dieser Stadt also nichts Unwahrscheinliches hat, so wäre es nicht unmöglich, dass Euphranor dort, nicht in Theben seinen Unterricht genossen hätte. Euphranor aber, ursprünglich Isthmier, scheint zwar Athener geworden zu sein, jedoch nicht für immer dort seinen Wohnsitz gehabt zu haben; wenigstens malte er für Ephesos. Nehmen wir nun etwa an, dass er Athen, nachdem er die Schlacht bei Mantinea und die damit im Zusammenhange stehenden Bilder gemalt, bald verlassen habe, so konnte Nikias wenigstens in Athen gar nicht einmal sein Schüler werden. — Ich glaube demnach, dass die folgende Genealogie, in welcher nur noch als letztes Glied ein Schüler des Nikias,

Omphalio, erscheint,[1]) als hinlänglich begründet angesehen werden darf.

Aristiaeos
Vater und Lehrer des

|

Nikomachos
lebt bis c. Ol. 105

Vater oder Bruder u. Lehrer des | Lehrer des

Ariston und **Aristides** [zugleich Schüler des Euxinidas] blüht c. Ol. 100—110 | **Philoxenos** und **Koroebos** lebt wenigstens bis Ol. 112

Vater und Lehrer des (Ariston und Aristides) | Lehrer des (Philoxenos und Koroebos)

Nikeros und **Ariston** | **Euphranor** und **Ant[en]orides** blüht von Ol. 104—110

Lehrer des (Euphranor)

Leonidas | **Antidotos** [c. Ol. 106—116] | **Charmantides**

Lehrer des (Antidotos)

|

Nikias
blüht c. Ol. 108—118

Lehrer des

|

Omphalio
[c. Ol. 112—120.]

Nach diesen chronologischen Erörterungen wenden wir uns zur Würdigung des künstlerischen Verdienstes der einzelnen

1) Paus. IV, 31, 9.

Meister, und zwar, da über Aristiaeos keine weiteren Nachrichten vorhanden sind, sogleich zu

Nikomachos.

Werke dieses Künstlers kennen wir nur durch Plinius, und zwar, wenn wir die unvollendet gebliebenen, aber darum nicht minder berühmten Tyndariden (35, 145) ausnehmen, nur aus einer einzigen Stelle (35, 108):

„Der Raub der Proserpina, welches Gemälde sich auf dem Capitol befand im Heiligthum der Minerva über der Aedicula der Juventas.“

„Ebenfalls auf dem Capitol, von Plancus als Imperator dort aufgestellt, Victoria welche ein Viergespann mit sich in die Höhe fortreisst (in sublime rapiens),“ sei es nun als Wagenlenkerin oder so, dass sie den Rossen vorauseilt, wie sie wohl auf Vasenbildern erscheint.

„Dem Odysseus gab er zuerst den Hut (pileum)“, eine Notiz, welche sich auch bei Servius (ad Aen. II, 44) wiederfindet, uns aber überraschen muss, da dasselbe schon von Apollodor berichtet ward; vgl. Bergk: Ann. dell' Inst. 1846, p. 306.

„Apollo und Diana,“

„Die Göttermutter auf einem Löwen sitzend.“

„Berühmte Bacchantinnen, an welche sich Satyrn heranschleichen.“

„Scylla, welche sich jetzt zu Rom im Friedenstempel befindet.“ Sofern diese nicht die Tochter des Nisos, sondern die Meerjungfrau war, mochte sich auf diesem Bilde die Figur des Odysseus befinden; und die obige sehr unvermittelt dastehende Notiz dürfen wir dann vielleicht hier anknüpfen, indem ja häufig Randbemerkungen bei Plinius an falscher Stelle in den Text geschoben worden sind.

Endlich die schon einmal erwähnten Arbeiten am Denkmale des Telestes.

Die Stellung, welche dem Nikomachos als Künstler gebührt, kann keineswegs eine untergeordnete gewesen sein. Wir jedoch vermögen nur diese Thatsache nachzuweisen, ohne sie im Einzelnen begründen zu können. Nikomachos

erscheint zuerst bei Cicero [1]) neben Aëtion, Protogenes, Apelles den älteren Schulen gegenüber als ein in jeder Beziehung vollendeter Künstler. Bei Plutarch [2]) steht er dem Zeuxis und Apelles zur Seite. Plinius [3]) führt ihn unter den Malern, welche zu ihren unsterblichen Werken nur die bekannten vier Farben angewendet, in einer Reihe mit Apelles, Aëtion, Melanthios an. Schon hiernach kann es also nicht zweifelhaft sein, dass Nikomachos den Künstlern ersten Ranges zuzuzählen ist. Fragen wir aber nach den Verdiensten im Einzelnen, so erfahren wir über seine Behandlung der Farben ausser der schon angeführten Notiz von ziemlich zweifelhaftem Werthe nur noch, dass er zum Weiss sich der Kreide von Eretria bedient habe. [4]) Ueber seine Zeichnung wird uns kein Wort gemeldet. Von den Gegenständen seiner Darstellungen, Bildern von Göttern und Heroen, lässt sich zwar im Allgemeinen behaupten, dass sie durchweg eine ideale Richtung des Künstlers bekunden; ja einige, wie der Raub der Proserpina, die Victoria mit dem Viergespann scheinen schon an sich einen hohen Grad von Lebendigkeit und Energie der Auffassung vorauszusetzen; aber auch hier müssen wir uns mit der blossen Voraussetzung begnügen.

So bleibt uns denn, um der Individualität des Künstlers etwas näher zu treten, zunächst die folgende Erzählung bei Plinius übrig: „Keiner war in dieser Kunst (der Malerei) behender. Man erzählt nemlich, er habe für Aristratos, Tyrannen von Sikyon, das Denkmal zu malen übernommen, welches dieser dem Dichter Telestes setzte, wobei der Tag festgesetzt war, an welchem es vollendet sein musste. Da soll er nun erst kurz vorher gekommen sein, so dass der Tyrann schon ihn zu strafen geneigt war, aber es in wenigen Tagen vollendet haben, bewundernswerth sowohl wegen der Schnelligkeit, als wegen der Kunst.“ Wir sehen hieraus, dass auf jeden Fall Nikomachos die vollste Herrschaft über die technischen Mittel der Darstellung besass. Wenn nun freilich die blosse Virtuosität in ihrer Anwendung für sich allein nicht immer für ein bedeutendes Verdienst gelten kann, indem sie im Gegentheil sogar häufig den Künstler zur Ver-

1) Brut. 18. 2) De mul. virt. praef. 3) 35, 50. 4) Plin. 35, 38.

nachlässigung höherer Forderungen verleitet; so war doch dies bei Nikomachos nicht der Fall, wie schon Plinius andeutet, und ausdrücklich uns Plutarch [1]) belehrt. Dieser stellt die bewährte Strategie des Epaminondas und Agesilaos als mühevoll und schwierig durchzukämpfen der des Timoleon gegenüber, als welche neben ihrer sonstigen Vortrefflichkeit noch den Vorzug der Leichtigkeit besitze, so dass sie richtig beurtheilt nicht ein Werk des Glückes, sondern einer glücklichen Tapferkeit zu sein scheine. Diesen Vergleich aber erläutert er durch eine Parallele aus der Poesie und Malerei: die Poesie des Antimachos aus Kolophon, so wie seines Landsmannes Dionysios Malerei erscheine bei ihrer Kraft und ihrem Nachdruck doch als etwas Gezwungenes und Mühevolles; während dagegen Homers Verse und des Nikomachos Gemälde bei ihrer sonstigen Bedeutung und Grazie noch dies voraushätten, dass sie mit Geschick und Leichtigkeit ausgeführt schienen. Jene Virtuosität war demnach bei Nikomachos nicht ein vereinzeltes oder das vorzüglichste Verdienst, sondern vielmehr eine ausgezeichnete Zugabe, ein Schmuck seiner übrigen Vortrefflichkeit. Wo sie aber wie bei ihm hervortritt, wird sie ihrem Ursprunge nach seltener das Resultat eines systematischen Studiums sein, als einer angeborenen Gewandtheit und Befähigung. Dürften wir nun als ausgemacht annehmen, dass dies bei Nikomachos wirklich der Fall gewesen, so liesse sich schon hieraus auf einen bestimmten Gegensatz seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit zu der gleichzeitig erblühenden strengen sikyonischen Schule schliessen. Allein es fehlt uns die Kenntniss von Thatsachen, durch welche für die Richtigkeit einer solchen Vermuthung in ihrer weiteren Durchführung Bürgschaft geleistet werden könnte.

Wenn daher Vitruv [2]) unter den Künstlern, welche nicht aus Mangel an Verdienst, sondern durch ungünstige Verhältnisse des gebührenden Nachruhms nicht theilhaftig geworden seien, auch Nikomachos anführt, so finden wir seine Ansicht in sofern vollkommen bestätigt, als uns die Mangelhaftigkeit unserer Quellen die Möglichkeit verweigert, von der Eigenthümlichkeit des Nikomachos nur annäherungsweise ein

1) Timol. 36. 2) III, praef. §. 2.

solches Bild zu entwerfen, wie es uns bei Zeuxis, Apelles u. a. gestattet ist, denen er doch im Allgemeinen als ebenbürtig an die Seite gestellt wird.

Der Vollständigkeit wegen ist noch die Erzählung nachzutragen, dass Nikomachos einen Idioten, welcher meinte, dass er an der Helena des Zeuxis keine besondere Schönheit zu entdecken vermöge, antwortete: nimm meine Augen und sie wird dir eine Göttin scheinen. [1])

Da uns über zwei seiner Schüler, Koroebos und Aristo weitere Nachrichten mangeln, so wenden wir uns sogleich zu:

Philoxenos

aus Eretria. Er scheint seinem Lehrer sehr ähnlich gewesen zu sein. Denn „er folgte ihm hinsichtlich der Schnelligkeit und soll sogar noch einige kürzere und compendiösere Manieren der Malerei erfunden haben.“ [2]) Worin diese bestanden, wird jedoch nicht angegeben. Von seinen Werken ist eins, die Schlacht Alexanders mit Darius, für Kassander gemalt, schon früher erwähnt worden. Plinius nennt es ein Gemälde, welches keinem anderen nachzusetzen sei: ein Prädicat, welches niemand dem pompeianischen Mosaik der Alexanderschlacht wird absprechen wollen, ohne dass wir jedoch dadurch schon berechtigt wären, dasselbe für eine Copie nach Philoxenos zu erklären. Endlich nennt Plinius (a. a. O.) als von ihm gemalt noch: lasciviam in qua tres Sileni comissantur: die Darstellung einer nächtlichen Schwärmerei dreier Silene in muthwillig ausgelassener Auffassung.

Weit bedeutender als seine Mitschüler und selbst als sein Lehrer erscheint für uns in der Entwickelungsgeschichte der Malerei:

Aristides.

Schon eine flüchtige Betrachtung seiner Werke muss uns begierig machen, seiner Eigenthümlichkeit weiter nachzuforschen. Wir führen dieselben zunächst hier einzeln an, indem wir dabei uns ganz an Plinius [3]) anschliessen:

---

1) Stobaeus serm. 61 und Aelian v. h. XIV, 47, wo nur der Name Nikomachos mit Nikostratos vertauscht ist. 2) Plin. 35, 110. 3) 35, 98—100.



„Ein Bild von ihm stellt eine Scene aus der Eroberung einer Stadt vor: ein Kind kriecht nach der Brust seiner Mutter heran, die an einer Wunde im Sterben liegt; und man erkennt, wie die Mutter fühlt und fürchtet, dass das Kind, wenn die Milch erstorben, Blut einsauge. Dieses Bild hatte Alexander der Grosse mit sich nach seiner Vaterstadt Pella genommen.“ In ähnlichem Sinne wie Plinius beschreibt dieses Bild ein Epigramm der Anthologie: Anall. II, p. 275, 1:

Ἕλκε τάλαν παρὰ μητρὸς ὃν οὐκέτι μαζὸν ἀμέλξεις·
ἕλκυσον ὑστάτιον νᾶμα καταφθιμένης·
ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνοος· ἀλλὰ τὰ μητρὸς
φίλτρα καὶ εἰν Ἀΐδῃ παιδοκομεῖν ἔμαθε.

„Er malte ferner eine Schlacht mit den Persern und nahm in dieses Gemälde hundert Figuren auf, für deren jede er sich zehn Minen von Mnason, Tyrann von Elatea, ausbedungen hatte;“

„rennende Viergespanne;“

„einen Betenden, dessen Stimme man fast zu hören glaubte;“

„Jäger mit ihrer Beute“ (s. u.).

[„et Leontion Epicuri.“ Dass Aristides die Freundin des Epikur nicht gemalt haben konnte, ist schon oben bemerkt worden];

„eine wegen der Liebe zu ihrem Bruder Sterbende,“ vielleicht Kanake, die wegen der Liebe zu ihrem Bruder Makareus sich auf Befehl ihres Vaters Aeolos den Tod geben musste. Eine Darstellung der Kanake ist uns wenigstens in einem antiken Kunstwerke erhalten, einem bei Tor Marancio unweit Rom gefundenen, jetzt in der vaticanischen Bibliothek aufgestellten Wandgemälde, in welchem wir sie freilich nicht sterbend, sondern nur mit dem Schwerte in der Hand über ihr Geschick sinnend erblicken: Biondi, monum. amarant. t. 2. Raoul-Rochette peint. inéd. t. 1.

„Dionysos und Artamenes (?) zu Rom im Tempel der Ceres.“ Der zweite Name, welcher von Sillig an die Stelle von Ariadne gesetzt ist, beruht zwar auf der Auctorität der Bamberger Handschrift, ist aber, so viel ich weiss, sonst ganz unbekannt. Ich wage daher auch nicht zu ent-

scheiden, ob beide Figuren sich auf einem oder auf zwei Gemälden befanden. Gewiss aber war der Dionysos eines der berühmtesten Werke des Aristides und besonders auch durch seine späteren Schicksale interessant. Strabo (VIII, p. 381), der ihn noch im Tempel der Ceres sah, aber hinzufügt, dass er bald darauf bei dem Brande desselben zu Grunde gegangen sei, erzählt, dass Polybius bei der Zerstörung Korinths unter andern auf dem Boden herumgeworfenen Gemälden, auf welchen die Soldaten würfelten, auch den Dionysos des Aristides gesehen habe, auf den Einige das Sprüchwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* angewendet haben sollen [was andere vom Dionysos des Parrhasios erzählen]. So entwürdigt, sollte aber das Kunstwerk bald zu neuen Ehren kommen. Denn wie Plinius (35, 24) berichtet, bot auf dasselbe Attalos bei der Versteigerung einen so hohen Preis, dass Mummius dadurch auf den Werth aufmerksam gemacht es ihm zu seinem grossen Bedauern nicht ausliefern wollte, sondern im Cerestempel zu Rom weihete, als das erste fremde Gemälde nach Plinius Meinung, welches in Rom öffentlich aufgestellt ward. Die Summe, welche Plinius hier angiebt, X͞I͞V, d. i. 6000 Denare oder ein Talent, würde nicht so bedeutend gewesen sein, dass sie die Aufmerksamkeit des Mummius hätte erregen können. Wenn daher Plinius an zwei andern Stellen 7, 126 und 35, 100 erzählt, dass Attalos ein Gemälde des Aristides für hundert Talente gesteigert oder gekauft habe, so ist offenbar, dass wir nach Gronov's Vorgange auch in der ersten Stelle statt 6000 Denare einen Preis von 600,000 Denaren annehmen müssen, welche gerade hundert Talente ausmachen.

„Ein tragischer Schauspieler im Tempel des Apollo zu Rom. Der Reiz dieses Bildes ging durch die Unkunde des Malers verloren, dem es der Prätor M. Junius um den Tag der apollinarischen Spiele zum Reinigen geschickt hatte.“

„Im Tempel der Fides zu Rom sah man das Bild eines Greises, welcher einen Knaben auf der Leier unterweist.“

„Er malte auch einen ohne Ende gepriesenen Kranken.“

Als unvollendet, aber darum nicht minder berühmt führt Plinius an einer andern Stelle (35, 145) das Bild der Iris an.

In dem oben berührten Citat des Strabo (VIII, 381) aus Polybius ist ausser dem Dionysos noch von einem anderen Gemälde die Rede:

Herakles von Schmerz durch das Kleid der Deianeira gepeinigt. Zwar wird es nicht ausdrücklich, wie der Dionysos, ein Werk des Aristides genannt. Doch liegt es nahe, dies anzunehmen, sowohl wegen der gemeinsamen Erwähnung, als besonders, weil wir sehen werden, dass dieser Gegenstand der Geistesrichtung des Künstlers durchaus angemessen war.

Endlich erwähnt Polemo bei Athenaeus p. 567 B den Aristides unter den πορνογράφοι, und Plinius (35, 122) unter den Erfindern der Enkaustik.

Während nun unter den hier aufgezählten Werken einige von so scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit sich befinden, dass sich schon aus ihnen die Kunstrichtung ihres Urhebers bestimmen lassen würde, bietet uns Plinius [1]) in wenigen Worten den Schlüssel zu weiterem Verständnisse: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus. Was zuerst den letzten Vorwurf anlangt, dass dem Aristides eine gewisse Härte in den Farben anhänge, so ist es eine häufige Erscheinung, dass gerade die Künstler, welche auf den geistigen oder psychologischen Ausdruck ihre hauptsächlichste Aufmerksamkeit richten, auf die Farbe als das sinnlichste Mittel der Darstellung geringere Sorgfalt verwenden; so dass also der von Plinius ausgesprochene Tadel, wenn freilich immer ein Tadel, doch in gewissem Sinne durch die übrigen Vorzüge bedingt erscheint. Die Worte nun, in welchen Plinius die letzteren zusammenfasst, lassen sich nicht wohl streng wörtlich wiedergeben, wie ja auch Plinius, um in der Uebertragung aus seiner Quelle nicht misverstanden zu werden, einmal das ursprüngliche griechische Wort derselben beifügt. Es wird sogar gut sein, ihm darin noch weiter zu folgen, und seinen Ausdruck perturbationes nach der Anleitung Cicero's in das griechische πάθη zurückzuübersetzen. [2]) Wir lernen demnach hier Ari-

1) 35, 98. 2) Tusc. III, 4, 7; IV, 5, 10; 6, 11; vgl. Jahn Ber. d. leipz. Gesellsch. 1850, S. 114 fg.

stides als Maler der ἤϑη und πάϑη kennen, und es ist also die Bedeutung dieser Ausdrücke möglichst genau festzusetzen, was darum nicht ganz leicht ist, weil theils nach den verschiedenen Verbindungen, in welchen sie gebraucht werden, theils auch in den verschiedenen Zeiten ihr Sinn vielfachen Modificationen unterworfen erscheint. Dies können wir schon daraus schliessen, dass es heisst, Aristides habe zuerst diese Art von Ausdruck gemalt, während bekanntlich Aristoteles Polygnot den Maler des Ethos nennt, schon den Zeuxis aber als einen solchen nicht mehr anerkennen will. Das Ethos des Polygnot und die ἤϑη des Aristides müssen also wesentlich verschiedene Dinge sein, und in dieser Ansicht kann uns die von Plinius versuchte Uebersetzung durch animus und sensus nur bestärken. Denn die früher gegebene Definition des Ethos, wie es bei Aristoteles in seinem Verhältniss zur πρᾶξις erscheint, als des unveränderlichen von der Handlung durchaus unabhängigen Charakters einer Person, ist mit jener Uebersetzung in keiner Weise vereinbar. Ebensowenig aber lässt sich die Stellung der πάϑη neben den ἤϑη, nicht als deren Gegensatz mit der obigen Definition in Einklang bringen.

Zum richtigen Verständnisse des Urtheils über Aristides kann uns nun vor Allem eine längere Stelle in der Rhetorik des Dionys von Halikarnass [1]) anleiten, in welcher davon gehandelt wird, wie sich namentlich der Redner der ἤϑη bedienen solle. Zwar spricht auch hier Dionys von jenem einen grössten Ethos, dem aus der Philosophie abgeleiteten, welches wie ein Grundgedanke der Rede zu Grunde liegen müsse (*δεῖ κἀν τῷ λόγῳ ἓν μὲν ἦϑος ἐκεῖνο τὸ μέγιστον, τὸ ἐκ φιλοσοφίας, ὥσπερ λογισμὸν ὑποκεῖσϑαι τῷ λόγῳ*). Aber diese Art des Ethos scheint sich mehr auf den Ernst und die Strenge der Auffassung im Allgemeinen zu beziehen, als auf einen bestimmten persönlichen Charakter. Es ist gewissermassen der Grundton, durch welchen alle übrigen Töne erst in ein bestimmtes Verhältniss zu einander treten. Diese andern Töne nun, die ἤϑη, sollen in ihrer Beziehung zu jenem Grundton, so wie auch unter einander gemischt je nach Bedürfniss herangezogen und in die Darstellung des Thatsäch-

1) p. 60 Sylb.

lichen verflochten werden (*τὰ δ'ἄλλα ἐπάγειν . . . . πάντα ταῦτ' ἐκείνου ἐξηρτημένα καὶ ἀλλήλοις συγκεχραμένα κατὰ τὸν τῆς χρείας λόγον*; oder: *πλέκειν τὰ ἤθη τοῖς πράγμασιν*). Als Beispiele solcher *ἤθη* führt aber Dionys an die Erregungen des Zornes, des Mitleids, des Witzes, der Bitterkeit, des Neides: *τὰ θυμικὰ καὶ τὰ οἰκτρὰ καὶ τὰ ἀστεῖα καὶ τὰ πικρὰ καὶ τὰ ἐπίφθονα.* Hier also erscheinen die *ἤθη* nicht als der von der Handlung unabhängige Charakter, sondern sie sind die von der jedesmaligen Sachlage bedingten Stimmungen, die Erregungen des Gemüthes, welche erst durch die Verhältnisse der Handlung hervorgerufen werden, und welche der Redner, indem er sie lebhaft vor die Seele der Zuhörer stellt, in diesen wiederzuerwecken streben soll. Diese *ἤθη* nun in der Malerei in einer früher noch nicht dagewesenen Weise zur Darstellung gebracht zu haben, war offenbar der Vorzug des Aristides; und so will es auch Plinius verstanden wissen, wenn er übersetzt: animum pinxit et sensus hominis expressit. Man könnte hier animus durch Seele wiedergeben, insofern wir die Seele dem Geiste als der thätigen Lebenskraft entgegensetzen und sie als jenen inneren Sinn, als jenes unauslöschliche Gefühl für das Gute auffassen, welches durch die Thätigkeit des Geistes oder durch die von aussen einwirkenden Ereignisse fortwährend erregt einen Wechsel von Stimmungen und inneren Bewegungen hervorruft, der sich auch äusserlich in dem feinsten Spiele der Mienen und Bewegungen oft unabsichtlich offenbart. Der Ausdruck sensus aber bezieht sich auf ein ganz analoges, nur auf eine minder hohe Sphäre gerichtetes Gefühl, auf das für das sinnlich Angenehme, insofern dasselbe in durchaus verwandter Weise, wie jenes seelische Element die empfangenen Eindrücke auch äusserlich wiederspiegelt. Wenn nun zu diesen durch geistige und sinnliche Empfindungen hervorgerufenen Stimmungen, den *ἤθη*, in dem Urtheile über Aristides noch die *πάθη* hinzugefügt werden, so sind diese von den ersteren weniger dem Wesen, als dem Grade nach verschieden. Beide sind Affecte oder Erregungen derselben Thätigkeit der Seele oder Sinne. Aber während die *ἤθη* überall der mildere, noch durch die Energie des Geistes gemässigte Ausdruck derselben sind, ist mit den *πάθη*, wie auch die lateinische Uebersetzung perturbationes zeigt, stets der Begriff des Ge-

waltsameren, der Steigerung zur Leidenschaft oder zu einem durch den Schmerz überwältigten Dulden verbunden.

Blicken wir jetzt zur weiteren Bestätigung des uns von Plinius aufbewahrten Urtheils auf die Werke des Aristides, so finden wir wohl, um sogleich an den letzten Satz wieder anzuknüpfen, kaum in der ganzen griechischen Kunst ein Werk, welches zur allseitigsten Entwickelung pathetischer Effecte so geeignet wäre, wie das Bild der sterbenden Mutter mit dem Kinde. Die Schrecken der Verwüstung einer Stadt, welche, wenn auch nicht ausführlich dargelegt, doch mit hinlänglicher Bestimmtheit angedeutet sein mussten, der Todeskampf der Mutter, doppelt erschwert nicht blos durch die Sorge um die Hülflosigkeit des Kindes, sondern auch durch die Furcht, ihm im Tode noch verderblich zu sein, dazu der Contrast des noch keiner Erkenntniss fähigen, von allen diesen Schrecken unberührten Kindes, alles dieses vereinigt sich zum Ausdruck des höchsten tragischen Entsetzens, so dass wir gar nicht anzunehmen brauchen, der ganzen Scene möge als der Katastrophe einer bekannten mythischen oder historischen Begebenheit (etwa wie beim Laokoon oder den Niobiden) noch ein anderes als ein rein menschliches Interesse beigewohnt haben. Dabei ist aber doch das Ganze als Handlung betrachtet in seinen Grundmotiven wieder so einfach, dass die volle Wirkung nur durch die höchste Meisterschaft einer fein gefühlten Durchführung erzielt werden konnte. Wem aber eine solche Darstellung gelang, dem musste auch Herakles von dem brennenden Schmerze des Gewandes der Deianeira überwältigt ein willkommener Gegenstand sein; und aus diesem Grunde habe ich oben das von Strabo erwähnte Gemälde unter den Werken des Aristides mit anführen zu müssen geglaubt. Bei der wegen der Liebe zu ihrem Bruder Sterbenden, sei es nun Kanake oder eine andere Heroine, genügt schon die Bezeichnung des Gegenstandes, um dieses Werk unter die pathetischen einzureihen. Weniger durch heftige Leidenschaft, als durch den Ausdruck tiefen Elendes und Schmerzes wird sich das berühmte Bild eines Kranken ausgezeichnet haben. Nicht ganz so leicht ist es, bestimmte Beispiele für die Dartellung zarterer Stimmungen und Empfindungen nachzuweisen. Wir können sie allerdings voraussetzen in dem Bilde des Dionysos als den

Ausdruck einer mit Schwärmerei verbundenen Weichlichkeit, in dem Bilde des Alten mit der Leier, welcher einen Knaben unterweist, als den Ausdruck gespanntester Aufmerksamkeit. Aber nur einmal deutet Plinius die Eigenthümlichkeit in der Auffassung des Künstlers durch einen kurzen Zwischensatz bestimmter an, indem er von dem Betenden aussagt, man glaube fast seine Stimme zu hören. Doch dürfen wir wohl den Versuch wagen, ihn aus einer andern Quelle zu ergänzen. Ich halte es nemlich für sehr wahrscheinlich, dass wir von den „Jägern mit der Beute" eine genauere Beschreibung bei dem jüngern Philostratus (3) besitzen. Jäger haben sich im schattigen Gehölze bei einer Quelle gelagert, nachdem sie einen Hirsch und eine Sau erbeutet. Während die Diener das Mahl bereiten, vertreiben sie ihre Zeit im Gespräch über ihre Abenteuer; der Becher beginnt die Runde zu machen; und auch die Hunde als treue Gehülfen erhalten, was ihnen gebührt. Die Handlung ist hier höchst einfach und anspruchslos; und selbst Philostratus verzichtet mehr als sonst auf das rhetorische Gepränge der Beschreibung: er fand also weder die Grossartigkeit der Auffassung, wie sie wohl für heroische Stoffe sich schickt, noch besonders geistreiche Einfälle, wie sie den Witz und den Scharfsinn des Beschauers zu reizen pflegen. Das Ansprechende, welches gerade dieses Werk gehabt zu haben scheint, konnte daher nur in der Lebendigkeit des Ausdruckes, der freien lebensvollen Charakteristik der einzelnen Figuren begründet sein: also gerade in Vorzügen, auf welchen die wesentliche Eigenthümlichkeit des Aristides beruht. Und in der That hebt auch Philostratus besonders hervor, wie jede der Figuren so ganz in der Situation lebt, in welche sie der Künstler versetzt hat: der Erzählende, die Zuhörer, der Sänger, die Bereiter des Mahles, selbst die Hunde vereinigen sich zum Ausdruck der behaglichsten Stimmung, die sich unvermerkt dem Beschauer mittheilen musste. — Wir würden geneigt sein, noch eine andere Gemäldebeschreibung des älteren Philostratus: [1]) Dionysos und Ariadne, auf ein Original des Aristides zu beziehen: der liebetrunkene Ausdruck des Gottes, der Schlaf der Ariadne, in welchem man das Athmen zu vernehmen

1) I, 15.

glaubt, der ohne Rast vorwärts strebende Blick des Theseus sind Züge, welche der Eigenthümlichkeit des Künstlers wohl angemessen wären. Aber dieser Vermuthung fehlt jetzt die Sicherheit der Grundlage um so mehr, als es nicht mehr als ausgemacht gelten kann, dass in dem berühmten Bilde des Dionysos von Aristides auch Ariadne dargestellt war, wie man nach der früher bei Plinius aufgenommenen Lesart freilich glauben musste.

Indessen werden auch die bisher angeführten Belege hinreichen, nicht nur die Bestätigung des von Plinius uns aufbewahrten Urtheils im Allgemeinen zu gewähren, sondern auch das Verständniss desselben noch schärfer zu begrenzen. Denn fassen wir die Aeusserungen des Gemüths- und Gefühlslebens, wie sie in den Werken des Aristides mit Vorliebe ausgeprägt sind, näher ins Auge, so werden wir anerkennen müssen, dass bei ihrer Darstellung ein weit grösseres Gewicht auf den Ausdruck, als auf die Handlung zu legen ist. Zwar wird von Aristides auch ein berühmtes Schlachtbild angeführt; aber wenn auch in diesem die Darstellung der Handlung nicht als etwas Untergeordnetes betrachtet werden kann, so leuchtet doch auf der andern Seite ein, welches weite Feld gerade hierbei für den pathetischen Ausdruck sich öffnete. Am meisten charakteristisch für den Künstler sind doch aber immer Werke, wie der Betende, der Kranke, die sterbende Mutter, also Stoffe, in denen die Situation nach ihren Hauptmotiven durchaus einfach ist. Wenn wir nun ferner in Betracht ziehen, dass mit einziger Ausnahme der wenigen Worte über Härte in den Farben Plinius über alle andern Seiten der technisch-künstlerischen Behandlung keine Bemerkung macht, so können wir auch daraus folgern, dass die Bedeutung des Ausdrucks Alles, was wir unter künstlerischem Machwerk verstehen, weit überwog, ja dass derselbe von letzterem in gewissem Sinne unabhängig sein musste. Und in der That beruht die Darstellung solchen Ausdrucks nicht so nothwendig auf technischer Meisterschaft, als auf einem sympathetischen Gefühl, auf einer Seelenstimmung, welche den darzustellenden Ausdruck nachzuempfinden versteht. Die Wahrheit dieser Behauptung hat sich wohl nirgends so augenfällig bewährt, als an einem Künstler der christlichen Zeit, an Beato Angelico da Fiesole: die

Mittel seiner Darstellung, wenn wir sie mit denen der vollendeten Kunst zur Zeit des Raphael vergleichen, sind beschränkt und mangelhaft; und doch ist ihm in der Schilderung der zartesten Seelenstimmungen, freilich nur innerhalb eines festbegrenzten Kreises, keiner gleich gekommen. Den Vergleich zwischen Aristides und Fiesole im Einzelnen durchzuführen hindert nun allerdings eben diese Beschränkung des Letzteren auf das eine Gebiet milder Seelengüte und Frömmigkeit, während sich bei Aristides der Ausdruck von der leisesten sinnlichen Erregung bis zum leidenschaftlichsten Affecte steigert. Wenn wir aber auch nur annehmen dürfen, dass bei Aristides eine ähnliche Beziehung der innersten Seelenstimmung zu den Objecten seines künstlerischen Schaffens, so wie eine ähnliche Unmittelbarkeit bei der Uebertragung der ersteren auf die letzteren obgewaltet habe, wie bei Fiesole, von dem man erzählt, er habe nie gemalt, ohne vorher zu beten, und nie seine Malereien nachgebessert, weil er glaubte, ihr Gelingen beruhe auf unmittelbarer Eingebung; so genügt schon diese Aehnlichkeit, um den Aristides einem ihm scheinbar verwandten Künstler in bestimmterer Weise gegenüberzustellen. Wir haben in der Kunstrichtung des Parrhasios auf ein starkes Vorwiegen des psychologischen Elementes hinweisen müssen; und allerdings tritt in den Werken dieses Künstlers häufig das Streben zu Tage, Stimmungen und Erregungen des Gefühls und Gemüthes in feiner Weise künstlerisch wiederzugeben. Allein indem er dabei von der sorgfältigsten Beobachtung des Einzelnen ausging und allerdings auch diese einzelnen Züge mit der grössten Meisterschaft zu vergegenwärtigen verstand, mochte der Beschauer wohl die Schärfe seiner Auffassung, die Feinheit der Charakterisirung bewundern: aber diese Bewunderung betraf doch zunächst nur die dargelegte künstlerische Erkenntniss und konnte daher immerhin das Gefühl des Beschauers ziemlich unberührt lassen. Dem letzteren wird erst da der Hauptantheil zufallen, wo auch der Künstler das Gefühls- und Gemüthsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfasst und als ein solches in seinen Werken zur Anschauung bringt. Erkennen wir aber an, dass in dieser Richtung das Verdienst des Aristides zu suchen ist, so dürfen wir nun auch die Richtigkeit des sonst zuweilen

in sehr lockerer Bedeutung gebrauchten Ausdruckes bei Plinius zugeben, dass Aristides zuerst es gewesen, der dieses Feld der Darstellung für die Kunst eröffnet habe.

Wenn wir uns jetzt von Aristides zu seinen Schülern wenden, so werden wir von vorn herein nicht erwarten dürfen, seine Eigenthümlichkeit ganz oder auch nur zum grössten Theile in ihnen wiederzufinden. Denn da dieselbe auf einer besonderen, rein persönlichen Gemüths- und Seelenstimmung beruhte, so lässt sie sich allerdings nicht als eine bestimmte Lehre andern mittheilen. Nichtsdestoweniger vermögen wir seinen Einfluss selbst in scheinbar der seinigen ganz widersprechenden Entwickelungen bestimmt nachzuweisen, und zwar merkwürdiger Weise in ganz ähnlicher Richtung, wie er sich bei den Zeitgenossen und Nachfolgern des von uns mit Aristides verglichenen Künstlers, des Fiesole, vielfältig bekundet hat.

Da wir von Ant[en]orides, Nikeros und Ariston nichts wissen, als dass der Letztere einen Satyr mit dem Becher gemalt hatte, [1]) so knüpfen sich unsere Untersuchungen zunächst nur an einen einzigen, aber dafür um so bedeutenderen Künstler:

Euphranor.

Wir haben dem Euphranor bereits unter den Bildhauern eine hervorragende Stelle einräumen müssen, [2]) aber es bis hierher verschoben, seinen künstlerischen Charakter ausführlicher zu entwickeln. Wie dort, beginnen wir hier mit dem Satze, dass das Alterthum ihn als einen der vielseitigsten, und dabei doch auch im Einzelnen ausgezeichnetsten Künstler bewunderte, so dass Lucian ihn einer Seits mit Phidias, Alkamenes, Myron, anderer Seits mit Apelles, Parrhasios, Aëtion zusammenzustellen keinen Anstand nimmt. [3]) Ausführlicher sagt Plinius, wo er von ihm als Maler spricht: [4]) »er bildete auch Kolosse und Marmorwerke und cisellirte Becher, gelehrig und thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichnet und von einem sich gleich bleibenden Verdienste...

1) Plin. 35, 111. 2) I, 314—318. 3) Jupp. trag. 7; de mercede cond. 42; vgl. Lactantius Div. Inst. II, 4, wo er mit Polyklet und Phidias zusammen genannt wird. 4) 35, 128.

auch Bücher schrieb er über Symmetrie und Farben;« und Plinius selbst führt ihn deshalb unter den Quellen des 35sten Buches an. Quintilian [1]) aber vergleicht ihn eben wegen seiner Vielseitigkeit mit Cicero als einer analogen Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur. Trotzdem, ja vielleicht eben deswegen, ist es bei ihm schwieriger, sich aus den zerstreuten Notizen des Alterthums ein einheitliches Bild von seinen Bestrebungen und seinen Verdiensten zu entwerfen, als bei manchen andern der bisher behandelten Meister. Schon bei den Nachrichten über seine Werke zeigt sich die Unzulänglichkeit unserer Quellen. Denn sehen wir von den statuarischen ab, so bleiben nur vier Gemälde, von denen sich überhaupt Kunde erhalten hat; und von diesen gehören noch dazu drei einer einzigen Localität und, wie es scheint, einer und derselben Schöpfung an. Diese werden zuerst von Plinius [2]) in folgender Weise erwähnt: „Seine Werke sind ein Reitertreffen, die zwölf Götter, Theseus, über welchen er bemerkte, derselbe Heros sei bei Parrhasios mit Rosen genährt, der seinige dagegen mit Fleisch.« Dass diese drei Werke sich an einem Orte befanden, nemlich in einer Halle des Kerameikos zu Athen, erfahren wir durch Pausanias, [3]) welcher dieselben etwas ausführlicher beschreibt. Von dem Bilde der zwölf Götter giebt allerdings auch er nur den Titel an; und auch anderwärts finden wir nur Bemerkungen über einige Figuren desselben. So erzählt Valerius Maximus: [4]) Euphranor habe das Bild des Poseidon in der höchsten Färbung der Majestät erfasst, gerade wie das eines Zeus, nur dass er ihn etwas weniger erhaben darzustellen gedachte. Aber da er den ganzen Drang seiner Phantasie in dem ersteren Bilde erschöpft, so hätten seine spätern Anstrengungen das vorgesteckte Ziel nicht zu erreichen vermocht. Dieser Erzählung unsern Glauben zu versagen haben wir keinen Grund; wohl aber klingt es durchaus verdächtig, wenn Eustathius [5]) weiter berichtet: der Künstler in seiner Verlegenheit um ein Vorbild für den Zeus sei in eine Schule gegangen, habe sich aber bald, als er zufällig die homerischen Worte vernommen: Ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα

1) XII, 10, 12. 2) 35, 129. 3) I, 33; vgl. Schol. ad Iliad. α, 530.
4) VIII, 11, ext. 5. 5) ad Il. α. 529.

χαῖται κ. τ. ε., befriedigt wieder entfernt und sein Werk vollendet. Offenbar sind hier bei Eustathius die Erzählungen über den Zeus des Phidias und über die Verlegenheit des Euphranor in ziemlich ungeschickter Weise zu einer Schulanekdote zusammengeflickt. — Wahrscheinlich zu dem Bilde der zwölf Götter gehörte die Hera, deren schön gefärbtes Haar Lucian [1]) als musterhaft anführt.

In dem Gemälde des Theseus, über dessen Erscheinung Plutarch [2]) dieselbe Bemerkung macht, wie Plinius, waren nach Pausanias auch die Figuren der Demokratie und des Demos dargestellt; und das Bild überhaupt bezog sich auf Theseus als Begründer der politischen Rechtsgleichheit unter den Athenern (Θησέα εἶναι τὸν καταστήσαντα Ἀθηναίοις ἐξ ἴσου πολιτεύεσθαι). Ob es mit den drei genannten Figuren abgeschlossen war, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen: indem es sich den zwölf Göttern gegenüber befand (ἐπὶ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν), konnte es durch Hinzufügung anderer Figuren leicht auch räumlich mit diesen in eine engere Beziehung gesetzt sein, wie es geistig in beiden auf eine Symbolisirung hier der religiösen, dort der politischen Ordnungen abgesehen sein mochte. Die Beziehung auf eine bestimmte Gegenwart erhielten alsdann beide Bilder durch das dritte:

Das Reitertreffen, durch welches kurz vor der berühmten Schlacht bei Mantinea die Athener diese Stadt gegen einen Ueberfall der Reiterei des Epaminondas mit dem glücklichsten Erfolge vertheidigten. Nach Pausanias waren in dem Gemälde unter den Athenern Gryllos, Xenophon's Sohn, und unter den Thebanern Epaminondas besonders ausgezeichnet, und zwar sollte dargestellt sein, wie der Erstere den Letzteren verwunde; vgl. VIII, 11, 6; IX, 15, 5. Die Bevorzugung des Gryllos erklärt sich hinlänglich daraus, dass ihm in diesem Treffen der Preis der Tapferkeit zuerkannt wurde, vielleicht eben deshalb, weil der feindliche Führer durch seine Hand gefallen sein mochte. Nur konnte dieser nicht Epaminondas sein, da er nach glaubwürdigen Zeugnissen an dem Kampfe nicht persönlich Theil nahm; vgl. die ausführlichen Erörterungen von Schäfer im Rhein. Mus. N. F. V, S. 58 fg.

---

1) Imagg. 7. 2) de glor. Ath. p. 346 A.

Ueber den Geist der Darstellung giebt Plutarch (a. a. O.) einige Winke. — Eine Copie dieses Gemäldes sah Pausanias in Mantinea: VIII, 9, 8.

Von dem vierten Werke sagt Plinius: „Ein berühmtes Bild von ihm ist zu Ephesos: Odysseus, der in erheucheltem Wahnsinn einen Ochsen mit einem Pferde zusammengespannt hat, nachdenkende Männer im Mantel, und der Führer, welcher das Schwert einsteckt.“ Richtig hat, wie schon v. Jan vermuthete, Bergk [1]) diese sämmtlichen Figuren auf ein einziges Bild bezogen, nach Anleitung einer Stelle des Lucian, [2]) in welcher ein ähnliches, wenn nicht dasselbe Gemälde beschrieben wird: „Es folgt das Bild des Odysseus im Wahnsinn, nemlich weil er nicht mit den Atriden fortziehen will. Die Gesandten sind jedoch schon da, ihn zu rufen. Und seine ganze Verstellung ist sehr täuschend angelegt, das Gespann, der Mangel an Uebereinstimmung der Jochthiere, die Unwissenheit über das, was vorgeht: und doch wird er über dem Knaben ertappt. Denn Palamedes, des Nauplios Sohn, erkannte wohl, um was es sich handelte, raubt den Telemach, droht ihn, die Hand am Schwerte, zu morden, und erheuchelt dem verstellten Wahnsinn gegenüber selbst Zorn. Odysseus aber wird durch diese Furcht wieder vernünftig, zeigt sich als Vater und lässt ab von seiner Verstellung.“ Hier stimmt fast alles mit Plinius überein: erheuchelter Wahnsinn, ungleiches Gespann, die Gesandten wohl als aufmerksame Zuschauer (palliati cogitantes), Palamedes als ihr Anführer zwar nicht eigentlich das Schwert einsteckend (gladium condens), aber, wie Bergk meint, mit der Hand an dem halb entblössten Schwerte, so dass der Zuschauer ungewiss sein konnte, ob es herausgezogen oder eingesteckt werde. Dass also Lucian die Composition des Euphranor beschreibe, kann kaum zweifelhaft sein.

Es leuchtet ein, dass aus den bisher angeführten Nachrichten ein Einfluss des Aristides auf Euphranor als seinen Schüler sich nicht unmittelbar nachweisen lässt. Wenn nun auch Plutarch von dem Bilde der Schlacht bei Mantinea bemerkt, dass es in der Auffassung einen nicht geringen Grad

1) Annal. d. Inst. 1846, p. 303. 2) de domo 30.

von Begeisterung zeige, und dass man das Zusammenprallen im Treffen und den Widerstand als erfüllt von Kraft, Muth und Leben wohl erkenne, [1]) so kann es allerdings scheinen, als ob die Uebereinstimmung von Ausdrücken wie *θυμός* und *πνεῦμα* mit animus und sensus als Eigenschaften des Aristides auf eine grosse innere Verwandtschaft beider Künstler hindeute. Aber gerade in ihrer Anwendung auf ein Schlachtbild und in einem Zusammenhange, wo es keineswegs, wie bei Plinius, auf ein scharf gefasstes vergleichendes Kunsturtheil abgesehen ist, dürfen wir dieselben im Einzelnen nicht zu scharf betonen, sondern nur im Allgemeinen auf eine energische, lebensvolle Behandlung des Gegenstandes beziehen. Zwei andere Werke des Euphranor, ein statuarisches und ein Gemälde, führen uns noch weiter von Aristides ab und auf einen Vergleich mit einem Künstler zurück, den wir oben in einen gewissen Gegensatz zu Aristides gestellt haben, nemlich mit Parrhasios. Die Statue des Paris von Euphranor, in welcher man zugleich „den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und doch auch wieder den Mörder des Achill“ erkannte, muss uns unwillkürlich an den wetterwendischen Demos des Parrhasios erinnern. Der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus aber war von beiden Malern zum Gegenstande eines Bildes gewählt worden. So sehr nun auch diese Werke ein Eingehen auf die feinsten psychologischen Bezüge und Wechselwirkungen erheischen, so sind sie doch keineswegs der Art, dass ihre Durchführung auf Seiten des Künstlers ein entschiedenes Ueberwiegen der Gefühlsthätigkeit bedingt hätte. Im Gegentheil verlangt die Vereinigung widersprechender Eigenschaften in einer Person, wie im Demos und im Paris, das Verstecken der feinsten Absichten hinter den thörichtesten Handlungen, wie im Odysseus, gerade den vollen Aufwand derjenigen geistigen Kräfte, wegen welcher wir oben Parrhasios als einen in seinem inneren Wesen von Aristides durchaus verschiedenen Künstler hinstellen mussten, nemlich nicht sowohl

---

1) *πάρεστιν ὁρᾶν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύῤῥηγμα καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γεμοῦσαν. Σύῤῥηγμα*, was Dindorf an die Stelle des unpassenden *σύγγραμμα* gesetzt hat, scheint dem Sprachgebrauch des Plutarch angemessener, als *σύγκραμα*, worauf ich eben so wie Feuerbach: nachgel. Schr. III, 149, verfallen war.

jene Unmittelbarkeit des Schaffens, welche ihr Werk, wie einen Accord aus dem einen Grundtone, aus einer einheitlichen Anregung heraus sich entwickeln lässt, sondern eine Beobachtungsgabe, welche mit der grössten Schärfe die verschiedenartigsten Züge im Einzelnen aufzufassen und im Kunstwerke doch wieder zu einer Einheit zu verschmelzen weiss.

Wenn wir sonach Euphranor seiner inneren Anlage nach dem Parrhasios nahe verwandt erachten müssen, so dürfen wir uns doch dadurch nicht verleiten lassen, sofort an eine ähnliche Verwandtschaft hinsichtlich der Ausübung der Kunst zu denken. Eher mögen wir aus der blossen Verschiedenheit der Zeit den Schluss ziehen, dass beide Künstler bei gleicher Gabe der Beobachtung dieselbe doch auf wesentlich verschiedene Objecte gerichtet, oder aus ihr wesentlich verschiedene Resultate gezogen haben werden. Diese Voraussetzung findet aber in bestimmten Zeugnissen ihre weitere Bestätigung. Plinius rühmt das Verdienst des Parrhasios um die Proportionen; [1]) berichtet aber weiter, dass auch Euphranor seine Aufmerksamkeit ihnen zugewandt habe; [2]) woraus sich doch ergiebt, dass seine Porportionen von denen des Parrhasios sich unterscheiden mussten. Und so fügt auch Plinius hinzu, dass Euphranor: „in der Gesammtheit der Körper zu schmächtig, in den Köpfen und Gliedern zu gross war.“ [3]) Dieser Tadel, welchem es zuzuschreiben sein mag, dass seine Lehre sich nur eines geringen Erfolgs zu erfreuen hatte, weshalb er von Vitruv [4]) nur unter den weniger bedeutenden Schriftstellern über Symmetrie angeführt wird, dieser Tadel, sage ich, findet sich nun bei Plinius [5]) fast mit denselben Worten hinsichtlich des Zeuxis wiederholt, wo wir ihn aus einer gewissen Breite der malerischen Behandlung zu erklären gesucht haben. Wenn uns nun auch die Veranlassung fehlt, ihn bei Euphranor auf dieselbe Ursache zurückzuführen, so ist es doch noch viel weniger möglich, ihn aus einer Verwandtschaft mit den Bestrebungen des Parrhasios herzuleiten, dessen Hauptverdienst gerade in

1) primus symmetrian picturae dedit: 35, 67. 2) primus videtur .... usurpasse symmetrian: 35, 128. 3) sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior. 4) VII, praef. §. 14. 5) 35, 64: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque.

der Feinheit der Extremitäten gesehen ward. Es handelt sich hier vielmehr um einen bestimmten Gegensatz beider Künstler in der Benutzung der Natur für Zwecke der Kunst, welchen wir jedoch durch anderweitige Nachrichten bestimmter erfassen und ergründen müssen und durch die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Proportionen nur nachträglich bestätigen können.

Euphranor selbst verglich seinen Theseus mit dem des Parrhasios: letzterer erscheine wie mit Rosen genährt, der seinige wie mit dem Fleische des Stiers. Dieser Vergleich lässt verschiedene Auslegungen zu; und zunächst möchte man an den Gegensatz eines matteren, rosigeren und eines kräftigeren, fleischigeren Colorits zu denken geneigt sein. Wenn jedoch Plutarch hinzufügt, in der That sei der Held des Parrhasios, so zu sagen, geleckt behandelt, auf den des Euphranor dagegen liessen sich nicht mit Unrecht die Worte anwenden:

> *Δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος ὅν ποτ' Ἀθήνη*
> *θρέψε Διὸς θυγάτηρ,*

so geht daraus hervor, dass der letztere in seiner ganzen Erscheinung sich überhaupt gewaltiger zeigen und durch dieselbe imponiren musste; und diese Deutung wird unterstützt durch ein Urtheil bei Plinius, dem zufolge Euphranor „zuerst die Würde der Heroen zum Ausdruck gebracht zu haben scheine:“ hic primus videtur expressisse dignitatis heroum. Dieses Urtheil hat mit manchen ähnlichen bei Plinius das gemein, dass es aus sehr guter Quelle stammt, also für uns einen unbestreitbaren Werth hat, zugleich aber, dass es durch die Art seiner Fassung zunächst Anstoss zu erregen geeignet ist. Die früheren Maler, ein Polygnot vor allen andern, sollten die Würde der Heroen nicht zum Ausdruck gebracht haben? Ein Blick auf das Selbstlob seines Theseus kann uns wenigstens den Weg zeigen, in welcher Richtung wir die „Würde der Heroen“ bei Euphranor zu suchen haben. Denn betrachten wir es nur genauer, so brauchen wir es nicht als ein überall gültiges und absolutes, sondern nur als das Lob eines wenn auch noch so vortrefflichen Naturalisten oder Realisten gelten zu lassen. Der Idealbildung, wie im Allgemeinen, so bei der Darstellung

von Heroen, wird immer jene edle Einfalt und stille Grösse eigen sein müssen, welche Winckelmann als den charakteristischen Grundzug der griechischen Kunst bezeichnet. Ihr Streben muss dahin gerichtet sein, den Helden, der doch immer nur mit menschlichen Formen bekleidet erscheinen kann, dadurch zum Helden zu machen, dass sie ihm diese Formen in ihrer höchsten Veredelung, gereinigt von den Schwächen und Zufälligkeiten des Menschlichen, zuertheilt und dadurch um so unmittelbarer den Geist, die grosse gesetzte Seele hervortreten lässt, jenes Ethos, welches die gesammte Thätigkeit auch noch bei der höchsten Erregung beherrscht. Ganz anders verfährt der Naturalist oder, wie ich ihn hier lieber nennen möchte, der Realist: er geht nicht vom Ethos aus, sondern von den ἤϑη, nicht von dem Geiste als dem einheitlichen, Alles bewegenden Mittelpunkte, sondern von den Erscheinungen, welche das innere Leben, aber nicht blos der Geist, sondern jeder Trieb, jede Leidenschaft an dem äusseren Menschen hervorbringt, also nicht von der Ursache, sondern von der Wirkung. Gewaltige Helden wird er deshalb nicht anders darstellen zu können meinen, als dass er sie auch in ihrer äusseren Erscheinung gewaltig auftreten lässt; gewaltige Thaten wird er nicht zeigen ohne die Anstrengung, mit welcher sie vollbracht werden. Ihm muss also mit der Grösse der That der körperliche Ausdruck derselben wachsen, dem Idealisten der Geist, welcher die That beherrscht und die Kräfte zu ihrer Vollbringung regelt. Michelangelo lässt die Atlanten an der Decke der sixtinischen Kapelle, „die personificirten Kräfte des Gewölbes," wie man sie wohl genannt hat, unter dem Gewicht, welches auf ihnen lastet, fast erdrückt werden, um zu zeigen, welcher Gewalt sie Widerstand zu leisten haben. Eine griechische Karyatide trägt mit Leichtigkeit ihre Last, weil diese in derjenigen Lage auf dem Körper ruht, in welcher sie den mindesten Aufwand von Kräften erfordert. Ein Zeus, ein Herakles, wie wir sie aus den idealen Bildungen der griechischen Kunst kennen, erscheinen gewiss jeder noch so ausserordentlichen Anstrengung gewachsen; und doch hat der Künstler nie nöthig gehabt, in ihrer Darstellung über die Grenzen der energischen, aber leidenschaftslosen menschlichen Natur hinauszugehen. Im Moses des Michelangelo

erkennen wir allerdings eine ungewöhnliche Energie, eine fast übermenschliche Kraft. Aber sie erscheint uns als zu diesem Grade gesteigert durch die Gewalt des Zorns, der Leidenschaft, also ohne jenen geistigen Schwerpunkt, welcher jede Aeusserung selbst der ausserordentlichsten Thatkraft in ihrem Gleichgewicht zu erhalten vermag. Ich fühle sehr wohl, in wie vielen Beziehungen ein solcher Vergleich gerade zwischen Michelangelo und Werken antiker Kunst unpasssend erscheinen mag. Dennoch werden wir nicht leugnen können, dass in den Perioden der letzteren, in welchen ein pathetisches Element und der Ausdruck verschiedener Affecte vorzuwalten begann, manche Erscheinung wenigstens in ihren ersten Keimen sich zeigt, welche eine Vergleichung mit dem gewaltigsten Künstler der Neuzeit wohl zulässt. Kehren wir nun wieder zu den beiden Bildern des Theseus von Euphranor und von Parrhasios zurück, so wird uns der mit Rosen genährte Held des letzteren an den jugendlichen Heros erinnern, welcher in Athen wegen seiner fast mädchenhaften Erscheinung sogar der Verspottung nicht zu entgehen vermochte. Wie aber dieser im Stande war, den Spott durch seine Thaten zu widerlegen, so wird auch sein Bild in Form und Ausdruck denjenigen Adel gezeigt haben, an welchem wir den wahren Helden am sichersten zu erkennen vermögen.

Die Eigenschaft dagegen, welche Euphranor seinem Theseus beilegt, schliesst keineswegs eine Hinweisung auf einen ähnlichen ideellen Gehalt ein, sondern deutet auf die materielle Kraft, welche sich schon in der äussern Erscheinung aussprach. Nehmen wir also den sinnlichen Eindruck, welchen das Auge erhält, zum Maassstab unseres Urtheils, so musste allerdings der mit Fleisch genährte Theseus des Euphranor gewaltiger und imposanter erscheinen, als der seines Vorgängers Parrhasios; und hierauf werden wir daher die »Würde der Heroen,« dignitatis heroum, welche sich nach Plinius zuerst in den Werken des Euphranor ausgedrückt fand, beziehen müssen. Wir pflegen freilich dignitas in der Regel als ein würdevolles, gemessenes Auftreten, als einem dem decor verwandten Begriff aufzufassen. [1]) Wenn aber

1) vgl. z. B. Cic. de off. 1, 36.

Cicero [1]) die krotoniatischen Knaben in der Palästra magna praeditos dignitate nennt und sagt, dass sich dieselben corporis viribus et dignitatibus auszeichneten, so leuchtet ein, dass durch dignitas auch das bezeichnet werden kann, was durch die äussere Erscheinung Achtung einflösst, das männlich Kräftige des ganzen persönlichen Auftretens, welches natürlich bei dem Geschlechte der Heroen eine Steigerung über das Maass des Menschlichen hinaus erfahren muss, bei den Göttern sich zur Majestät erhebt. Jetzt werden wir uns auch an die Erzählung von dem Mislingen des Zeus in dem Gemälde der zwölf Götter erinnern dürfen. Nachdem das Ideal des Zeus schon längst und in einer Weise festgestellt war, dass es an geistiger Bedeutung das des Poseidon so weit überragte, wie in dem Glauben der Griechen der eine Gott den andern, müssten wir eine innere Unwahrscheinlichkeit darin erkennen, dass es dem Euphranor nicht gelungen sein sollte, in seinem Werke dieses bereits feststehende Verhältniss zu bewahren, sofern es sich eben nicht um die Lösung eines durchaus neuen Problems handelte. Dies ist aber der Fall, sofern wir annehmen, dass es dem Künstler nicht vorzugsweise um eine Steigerung des geistigen Ausdrucks, sondern des Ausdrucks körperlicher Kraft und Gewalt zu thun war. Hier lag es allerdings nahe, den Poseidon, welcher von seiner elementaren Natur in Mythus und Kunst weit mehr bewahrt hatte, als sein mehr vergeistigter Bruder, mit einer solchen Fülle körperlicher Majestät (excellentissimis maiestatis coloribus) zu bekleiden, dass es dem Künstler, wenn er eben nicht im Gebiete des Geistigen das Gegengewicht suchen wollte, schwer werden mochte, sich in der eingeschlagenen Richtung noch zu überbieten.

Wir betrachten also Euphranor als den Begründer einer wesentlich neuen Kunstrichtung, auf welche die Prädicate der Grossartigkeit und Würde (*μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν*) in bestimmter Beschränkung auf die Auffassung der körperlichen Erscheinung eben so angewendet werden dürfen, wie sie der Kunst des Phidias im höheren idealeren Sinne beigelegt werden. Und so konnte Varro [2]) dem Kleinkünstler

---

1) de invent. II, 1. 2) fragm. p. 236 ed. Bipont.; bei Charisius p. 72 ed. Lindemann.

Kallikles gegenüber den Euphranor sehr wohl als Repräsentanten der Erhabenheit (altitudo) hinstellen. Freilich sind die Zeugnisse, auf welchen unsere Darlegung beruht, gering an Zahl, und nach ihrer Fassung kann ihre Deutung manchen Zweifeln ausgesetzt erscheinen. Darum werden wir die unsrige wenigstens noch nach einer Seite hin sicher zu stellen suchen, indem wir nachweisen, dass sie nicht im Widerspruche mit der allgemeinen Entwickelungsgeschichte der Malerei steht. Denn auffallend wird es allerdings erscheinen, dass sich aus der durchaus auf Gefühl und Empfindung beruhenden Richtung des Aristides bei seinem Schüler Euphranor eine so durchaus realistische Auffassung entwickelt haben soll. Und doch lässt sich die Möglichkeit dieses Ueberganges von vorn herein durch eine gewichtige kunstgeschichtliche Analogie nachweisen. Gerade der Künstler, dessen ganzes Streben durchaus vom Irdischen weg zum geistig Ascetischen gewendet war, Fiesole war es, der „in physiognomischer Beziehung allen florentinischen Naturalisten vorgeleuchtet hat," „der bei den florentinischen Malern der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts den Sinn für den Reiz und für die Bedeutung des Mannigfaltigen in der menschlichen Gesichtsbildung weckte und schärfte." [1]) Wie aber hier keineswegs der Zufall, sondern innere Gründe wirkten, so fehlt es auch nicht an einem inneren Zusammenhange zwischen den scheinbar sich widersprechenden Leistungen des Aristides und des Euphranor.

Aristides mochte noch so sehr aus der innersten Tiefe des Seelen- und Gefühlslebens heraus seine Werke schaffen, sein ganzes Streben mochte dadurch noch so sehr vergeistigt erscheinen: so musste er doch, indem er Affecte, Leiden und Leidenschaften schilderte, sein Augenmerk von den bleibenden Formen des Grundcharakters, dem Ethos der polygnotischen Kunst ab auf vorübergehende psychologische Stimmungen und Züge richten, welche an den ihrer Natur nach beweglicheren und wandelbareren Formen des Körpers zur Anschauung kommen. Wenn nun aber auch der mit dem feinsten Gefühl hervorragend begabte Künstler sich bei

(1 Rumohr: ital. Forsch. II, 264 u. 256 und überhaupt im 13ten Capitel.

der Darstellung jener Züge mit einem möglichst geringen Maasse körperlichen Ausdrucks begnügt, so ist es doch natürlich, dass der, wenn auch noch so tüchtige, aber nicht so fein organisirte Nachahmer gerade, was äusserlich, formell wahrnehmbar ist, ins Auge fassen wird. Indem er aber dabei die Bemerkung macht, dass mit der Stärke des wiederzugebenden Affects sich auch der körperliche Ausdruck steigert, kann er leicht verleitet werden, das Verhältniss zwischen Ursache und Wirkung zu verkennen, und die Darstellung des Affects durch die Stärke seiner materiellen Aeusserung bedingt erachten. Und hiermit ist der Keim zu jener realistischen Anschauung und Auffassung gegeben, welche Grosses und Erhabenes nur körperlich gross und erhaben darstellen zu können meint.

Es würde gewiss lehrreich sein, wenn wir eingehender zu verfolgen vermöchten, wie sich diese Richtung in der Behandlung des Einzelnen offenbarte. Aber die wenigen vorhandenen Nachrichten genügten kaum, sie im allgemeinen mit Sicherheit nachzuweisen. Nur auf einen Punkt wollen wir noch einmal unsere Aufmerksamkeit zurücklenken, auf die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Proportionen. Der älteren von Polyklet begründeten Lehre lag das Bestreben zu Grunde, durch ihre quadraten Proportionen den eigentlichen Stamm des Körpers, als von welchem jede Kraftentwickelung ausgeht, für eine solche auch besonders und nachdrücklich befähigt erscheinen zu lassen. Wenn dagegen Euphranor das Verhältniss umkehrte und den Körper schmächtiger, die äussern Glieder massiger bildete, so wird auch seine Absicht dabei die umgekehrte gewesen sein: er glaubte seinen Figuren den Ausdruck grösserer Kraft zu verleihen, indem er die Glieder als die Werkzeuge der Kraftäusserung in ihrer Bildung bevorzugte. Was also als ein Mangel gerügt wird, das erscheint seinem Ursprunge nach als eine Aeusserung der realistischen Grundrichtung des Künstlers, welche nur immer mehr bestätigt, wie auf diesem Wege sich die Aufmerksamkeit von den inneren Gründen der Dinge ab auf die Darstellung des sinnlich und äusserlich Wahrnehmbaren wandte. In diesem Sinne haben wir derjenigen Periode in der Geschichte der Bildhauer, an deren Spitze für uns Euphranor steht, ein Streben nach äusserer Wahrheit zuge-

schrieben, welches bei den Begründern dieser Richtung nur erst in seinen Keimen nachweisbar ist, dafür aber nur eine Generation später, bei einigen Schülern des Praxiteles und Lysipp, um so schärfer und in voller Entwickelung hervortritt. Dass auch in der Malerei ähnliche Verhältnisse obwalteten, werden wir, wenn auch nicht so bestimmt an den Schülern des Euphranor, um so deutlicher an den Schülern eines Schülers wahrnehmen.

Von den Ersteren vermögen wir, da über Charmantides und Leonidas ausser den früher angeführten keine Nachrichten vorhanden sind, nur Antidotos einer etwas genaueren Betrachtung zu unterwerfen:

Antidotos,

der dritte Schüler des Euphranor, ist nur aus einer Stelle des Plinius (35, 130) bekannt. „Von ihm ist ein Kämpfer mit dem Schilde zu Athen, ein Ringer, und ein wie weniges Andere gerühmter Trompeter.“ Seine Kunstrichtung bezeichnet Plinius kurz mit den Worten: ipse diligentior quam numerosior et in coloribus austerus. So gering diese Nachrichten sind, so gewähren sie uns doch ein zwar einfaches, aber klares Bild vom Charakter des Antidotos. Die Sorgfalt der Durchführung steht mit dem Mangel an Fruchtbarkeit in deutlicher Wechselbeziehung. Wollen wir aber, was der Ausdruck des Plinius allerdings erlaubt, lieber an einen Mangel an Mannigfaltigkeit in der Wahl der Gegenstände denken, so findet auch diese Deutung in den uns bekannten drei sehr gleichartigen Werken ihre Unterstützung. Zugleich erkennen wir in ihrer Wahl den Einfluss der Schule, aus welcher der Künstler hervorging, insofern die durch die Handlung bedingte Erregtheit zwar nicht eine Tiefe des Gefühls, wie bei Aristides, voraussetzt, dagegen aber eine realistische Darstellung physischer Thätigkeiten und Kräfte, wie bei Euphranor, um so mehr begünstigen musste. Die Strenge der Farben endlich lässt sich aus verschiedenen Ursachen herleiten. Wir haben sie schon früher einmal, bei Nikophanes, mit einer grossen Sorgfalt der übrigen Durchführung gepaart gefunden. Bedenken wir aber, dass ein gleicher Vorwurf auch dem Aristides gemacht wurde, so dürfen wir uns wohl zu der Ansicht hinneigen, dass diese ganze, mehr auf die Darstellung des Ausdrucks bedachte

Schule bis auf Antidotos dem Glanz und dem Schmelz des Colorits eine weniger hervorragende Bedeutung beigelegt habe; wenn auch immer Euphranor, wie aus der Aeusserung über seinen Theseus hervorgeht, nach einer kräftigen Farbe streben und in der Färbung einzelner Theile, wie des Haars seiner Hera, sogar ausgezeichnet sein mochte.

Am meisten jedoch verdankte, wie Plinius bemerkt, Antidotos sein Ansehen dem Ruhme seines Schülers:

Nikias.

Da über Zeit und Vaterland dieses Künstlers bereits gesprochen ist, so wenden wir uns sofort zur Betrachtung seiner Werke. Wir folgen dabei dem Plinius, welcher sie mit einer Ausnahme in einer einzigen Stelle (35, 131 u. 132) anführt.

„Nemea, aus Asien von Silanus nach Rom gebracht, über welches Werk an einer andern Stelle bemerkt wird, dass es in der Curie aufgestellt war," nemlich 35, 27, wo es heisst: „Augustus liess in der Curie, welche er auf dem Comitium weihete, zwei Gemälde in die Wand ein: Nemea auf einem Löwen sitzend, sie selbst eine Palme führend; daneben steht ein Greis mit dem Stabe, über dessen Haupt ein Täfelchen mit einem Zweigespann herabhängt. Nikias schrieb, er habe es eingebrannt: denn diesen Ausdruck hat er gebraucht." Es war also ausdrücklich als enkaustisch bezeichnet. Was die Darstellung anlangt, so wollte man früher den Greis für einen Hirten erklären. Stephani (Parerga archaeol. in den Bullet. der Petersburg. Academie, 1851, S. 327 fg.) glaubte ihn dagegen auf Asopos, den Vater der Nemea, deuten zu dürfen. Mir scheint jedoch Panofka (Arch. Zeit. 1852, S. 445) das Richtige getroffen zu haben, wenn er in dieser Figur einen Kampfrichter und in dem ganzen Gemälde eine Verherrlichung der nemeischen Kampfspiele erkennt. Auch die tabella bigae, an welcher man vielfach Anstoss genommen hat, erhält dadurch als ein Votivbildchen mit einem Zweigespanne ihre passende Erklärung, indem durch dasselbe auf die Veranlassung zu dem ganzen Bilde, einen Sieg des Bestellers oder ersten Besitzers, hingedeutet sein mochte.

„Dionysos im Tempel der Concordia,"

„Hyakinthos, an welchem Augustus solche Freude hatte, dass er ihn aus Alexandria nach Eroberung der Stadt mit sich nahm, weshalb Tiberius dieses Bild in seinem Tempel weihete." Ueber die Darstellung des Jünglings macht Pausanias (III, 19, 4) die Bemerkung, dass Nikias ihn etwas zu jugendlich schön gemalt, indem er auf die Liebe anspielen wollte, welche Apollo zum Hyakinthos gefasst haben sollte. Diese Bemerkung genügt, um den Gedanken abzuweisen, dass in einem Gemälde bei dem älteren Philostratus (I, 24) die Composition des Nikias beschrieben wurde, indem dort der Jüngling als weit kräftiger geschildert ist. Dagegen stimmt mit der Angabe des Pausanias die Beschreibung eines Gemäldes bei dem jüngeren Philostratus (14) überein, welches geradezu darstellte, wie der Gott dem schönen Knaben seine Liebesanträge macht.

„Danae," nicht Diana, wie früher gelesen ward.

„Zu Ephesos das Grabmal des Megabyzos, des Priesters der ephesischen Artemis;"

„Zu Athen die Nekyomantie des Homer; diese wollte er dem König Attalos nicht für sechszig Talente verkaufen, sondern schenkte sie, da er an Schätzen Ueberfluss hatte, seiner Vaterstadt." Ueber die Verwechselung des Attalos mit Ptolemaeos s. o. Auf dieses Gemälde bezieht sich ein Epigramm des Antipater von Sidon: Anall. II, p. 528, n. 53 a.

„Er machte auch grosse Gemälde, darunter Kalypso, Jo, Andromeda, Alexander auch, der in den Portiken des Pompeius sich auszeichnet, und Kalypso sitzend." Die doppelte Erwähnung der Kalypso erscheint mir verdächtig; und ich möchte daher vermuthen, dass die zweite aus einer nachträglichen Randbemerkung entstanden ist. Ueber Andromeda s. u.

„Ihm werden auch Thiere zugeschrieben; und besonders glücklich stellte er Hunde dar." Deshalb versteht Welcker (Kunstbl. 1827, n. 81) an der Stelle, wo Pausanias I, 29, 15 berichtet, dass Nikias an der Strasse bei der Akademie begraben sei, den Ausdruck *ζῶα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' αὐτοῦ* wörtlich, während er sonst vom Malen im Allgemeinen gebraucht zu werden pflegt.

Endlich beschreibt Pausanias (VII, 22, 4) als besonders sehenswerth das Gemälde an einem marmornen Grabmale

bei Tritaea in Achaia: „ein elfenbeinerner Thron und auf demselben eine junge Frau von schönem Ansehen; neben ihr steht eine Dienerin mit dem Sonnenschirme; ferner ein stehender, noch unbärtiger Jüngling, angethan mit Chiton und einer purpurnen Chlamys darüber; neben ihm führt ein Diener mit Speeren die zum Jagen tüchtigen Hunde. Ihre Namen waren nicht zu erfahren; aber jeder konnte leicht schliessen, dass dort ein Mann und eine Frau gemeinschaftlich begraben waren."

Dass Nikias in der Färbung (circumlitio) der Statuen besonders tüchtig war, und deshalb namentlich von Praxiteles geschätzt ward (Plin. 35, 133), ist schon früher erwähnt worden.

Was wir ausserdem über Nikias wissen, wollen wir hier zunächst ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Schule im Einzelnen betrachten. — Zuerst mag der grosse Eifer hervorgehoben werden, mit welchem sich Nikias seiner Kunst hingab, so dass er darüber öfters Bad und Frühstück vergessen haben soll und seine Diener fragen musste, ob er diesen Bedürfnissen schon genügt habe. [1])

Weit wichtiger für die Erkenntniss seiner Kunstrichtung ist aber die folgende Nachricht bei Plinius: [2]) „Grosse Aufmerksamkeit wendete er auf Licht und Schatten, und achtete mit besonderer Sorgfalt darauf, dass seine Malereien aus den Tafeln hervorträten." Diese beiden Angaben ergänzen sich gegenseitig, so dass sie eigentlich nur ein einziges Urtheil bilden. Denn der erste Satz wird durch den zweiten näher dahin bestimmt, dass die auf Licht und Schatten verwendete Sorgfalt nicht sowohl den Reiz des Farbenspieles im Auge hatte, als eben auf jene plastische Gestaltung der einzelnen Formen, wie der ganzen Figuren berechnet war; und eben so lehrt wieder der erste Satz, dass jenes Hervortreten, wenn es auch durch die Mittel der Zeichnung, durch Verkürzungen u. a., unterstützt werden mochte, bei Nikias doch noch mehr auf einer richtigen Behandlung der Lichter und Schatten beruhte. Es mag vielleicht gewagt erscheinen, wenn wir als ein Mittel zur Erreichung dieser Zwecke hier

---

1) Aelian v. h. III, 31; Plutarch au seni s. resp. ger. 786 B; non posse suav. vivi sec. Epic. 1093 C, wo dieser Eifer nur auf das Malen an der Nekyia bezogen wird. 2) 35, 131.

die circumlitio anführen: denn allerdings spricht Plinius von ihr nur mit Bezug auf die Färbung der Statuen; und selbst, was sie in dieser Beschränkung zu bedeuten habe, ist kaum über allen Zweifel festgestellt. Wenn aber nach Quintilian [1]) die circumlitio in der Malerei besteht in einer circumductio colorum in extremitatibus figurarum, qua ipsae figurae aptius finiuntur et eminentius extant, einer Behandlung der Farbe an den Figuren nach ihren äusseren Umrissen hin, durch welche die Figuren selbst passender sich abschliessen und gerundeter hervortreten, so dürfen wir aus der Uebereinstimmung dieser Definition mit dem obigen Urtheile des Plinius wohl den Schluss ziehen, dass auch in der Malerei dem Nikias das Verdienst der circumlitio nicht abzusprechen ist. Zugleich aber kann diese von Welcker [2]) mit Recht betonte Stelle uns auch von der Bedeutung der circumlitio für die Skulptur einen bestimmteren Begriff geben. Denn wir brauchen, was in der Malerei von ganzen Figuren gilt, hier nur auf die einzelnen in gewissem Sinne selbstständigen Theile einer einzigen Gestalt zu übertragen: selbstständig insofern, als sie ihrem Stoffe nach keine Verwandtschaft mit den sie begrenzenden Theilen haben. So scheiden sich die verschiedenartigen Gewänder und sonstiger Schmuck sowohl von einander, als vom Körper im allgemeinen, am Körper wieder das Haar vom Fleische, und wollen wir weiter gehen, die Augen, Lippen u. a. von der Masse der Haut. Wir erkennen daher die Bedeutung der circumlitio darin, dass durch sie die Begrenzungen dieser verschiedenen Stoffe deutlicher hervorgehoben werden, und durch diese Sonderung das Ganze an Uebersichtlichkeit und plastischer Abrundung gewinnt. So wenig es aber ist, was wir erfahrungsmässig über die Ausübung dieses Kunstzweiges wissen, so leuchtet doch ein, dass gerade wegen der nothwendig gebotenen Beschränkung auf die einfachsten Farbenmittel die Anwendung, das Auswählen und Harmonisiren derselben eine um so grössere Vorsicht erheischte, und daher selbst ein Bildhauer wie Praxiteles sich bewogen fühlen konnte, das hierin geübtere Auge und die Hand eines Malers zu Hülfe zu rufen. Auf der andern Seite wird aber dem Nikias die grössere

1) VIII, 5, 26. 2) zu Müller Arch. S. 431.

Aufmerksamkeit, welche er dadurch der plastischen Darstellungsweise zu widmen veranlasst ward, auch in der Malerei wieder förderlich geworden sein; ja vielleicht beruht gerade seine von Plinius hervorgehobene malerische Eigenthümlichkeit auf dieser Wechselwirkung verschiedenartiger Thätigkeit. So erscheint z. B. die Bemerkung des Fronto, [1]) man solle von Nikias nicht verlangen, dass er „obscura" male, am leichtesten ihre Erklärung in dem Streben nach derjenigen Klarheit und Durchsichtigkeit zu finden, welche selbst in den Schatten noch die plastische Rundung aller Formen erkennen lässt. Ob und wie weit ihm dabei eine vor ihm nicht angewendete Farbe, usta, ein röthlich gelbes Bleioxyd, dessen Bedeutung für Schattengebung von Plinius besonders hervorgehoben wird, [2]) von wesentlichem Nutzen gewesen ist, vermögen wir bei unserer lückenhaften Kenntniss der alten Malertechnik freilich nicht zu bestimmen.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der Gegenstände, deren Darstellung er seine Kunst widmete, so meldet uns Plinius [3]) ausdrücklich, dass er mit besonderer Sorgfalt Frauen malte; und die Titel mehrerer seiner Gemälde, Nemea, Danae, Kalypso, Jo, Andromeda, können dieser Angabe als Bestätigung dienen. Ausserdem ist uns aber noch eine specielle Aeusserung des Nikias selbst über die Wahl malerischer Stoffe durch Demetrius Phalereus [4]) überliefert worden: „Nikias sagte, auch das sei kein kleiner Theil der Malerkunst, dass man sich einen bedeutenden Stoff zum Malen ersehe und nicht seine Kunst an Kleinigkeiten zersplittere, wie an Vögeln oder Blumen: vielmehr Reiter- und Seetreffen solle man wählen, wo sich viele Stellungen von Pferden zeigen lassen, wie sie laufen, sich bäumen, niederhocken; wo Viele Speere werfen, Viele auch von den Pferden herabfallen. Er meinte nemlich, dass der Stoff selbst einen Theil der Malerkunst ausmache, wie bei den Dichtern die Mythen." Vergleichen wir nun diesen Ausspruch mit dem Verzeichniss der uns bekannten Werke, so werden wir ein gewisses Befremden nicht unterdrücken können. Denn kein Schlachtbild findet sich unter ihnen, überhaupt kein Bild, auf welches die

---

1) epist. p. 170 ed. Rom. 2) 35, 38; vgl. Wiegmann Malerei d. A. S. 218. 3) 35, 131. 4) elocut. 76.

vom Künstler selbst aufgestellten Forderungen Anwendung zu erleiden scheinen. Sollte also Nikias etwa eine Theorie aufgestellt haben, welche zu befolgen er selbst die Kraft nicht in sich fühlte? Gewiss ist dies nicht glaublich: und so dürfen wir wohl den Ausweg annehmen, den uns Philostratus [1]) durch die Beschreibung eines Gemäldes der Befreiung der Andromeda bietet, welches sich von den sonst bekannten Darstellungen dieses Mythus auf sehr bemerkenswerthe Weise unterscheidet. Das Meerungeheuer liegt getödtet am Ufer und färbt mit seinem Blute die Wellen des Meeres. Eros, als Jüngling gebildet, hat dem Perseus im Kampfe beigestanden, und noch aufgeregt davon ist er beschäftigt, die Bande der Andromeda zu lösen, welche noch furchtsam, aber doch zugleich schon erfreut erscheint. Perseus vom Kampfe ermattet und von Schweiss triefend, liegt im Grase, und während sein Blick auf der Jungfrau ruht, bringen ihm die schwarzen äthiopischen Hirten erfreut ihre Huldigungen dar und reichen ihm zur Stärkung Milch und Wein. Die Eigenthümlichkeit der Composition fiel schon Welcker auf; und sie weicht allerdings nicht nur von den sonst bekannten Darstellungen desselben Gegenstandes gänzlich ab, sondern unterscheidet sich ihrer ganzen Auffassung nach sogar von der grösseren Masse aller uns erhaltenen Gemälde. Dagegen entspricht sie vollkommen der Forderung des Nikias, dass der Künstler Gegenstände wählen solle, welche eine reiche Entfaltung mannigfacher dramatischer Motive begünstigen. Dass Philostratus die Composition des Nikias beschreibe, wird freilich durch kein äusseres Zeugniss bestätigt; legen wir aber innern Gründen ein Gewicht bei, so kann kaum noch ein Zweifel daran bei uns aufkommen. Denn auch abgesehen von der Auffassung des Ganzen lässt sich die eigenthümliche Motivirung und Darstellung der einzelnen Figuren nirgends besser erklären, als bei einem Künstler aus der Schule des Euphranor; ja die realistische Richtung, welche wir diesem Letztern beigelegt haben, tritt uns eigentlich erst durch die Beschreibung des Philostratus in einem concreten Beispiele vor Augen. Die geröthete Schulter des Perseus mit ihren von der Anstrengung geschwollenen Adern, welche

1) I, 29.

vor der elfenbeinernen des Pelops den Vorzug verdienen sollte, zeigt uns, in welchem Sinne Euphranor seinen rindfleischgenährten Theseus dem rosengenährten des Parrhasios gegenübergestellt haben mag. Ueberall soll die Grösse des Sieges durch die Anstrengungen deutlich gemacht werden, welche er gekostet hat. Nicht genug, dass Perseus von Schweiss triefend zu ermattet scheint, um der Geliebten selbst die Fesseln zu lösen: sogar Eros, der Gott zeigt sich aufgeregt durch die Mühen des vorangegangenen Kampfes. Wohl ziemt es ferner dem Nikias als Maler von Frauen, dass er Andromeda unbekleidet hingestellt hat, „eine Lydierin an Zartheit, eine Athenerin an Ehrbarkeit und kräftig wie eine Spartiatin.“ Die gewünschte Mannigfaltigkeit endlich erhielt das Ganze durch den Chor der äthiopischen Hirten und den sprechenden Ausdruck ihrer Freude.

Halten wir uns an diese Composition, so werden wir nicht länger leugnen, dass auch unter den übrigen von Plinius angeführten Gemälden manche einer ähnlichen breiteren Entwickelung ihrer anderwärts einfacher behandelten Motive sich günstig erweisen. Danae z. B. in der Scene, wo sie in dem Kasten an das Ufer von Seriphos getrieben und von Fischern gefunden wird, wäre als ein demselben Mythenkreise angehöriges Bild sogar ein passendes Seitenstück zum Gemälde der Andromeda. Noch reicher an dramatischen Motiven ist der Mythus der Jo. Auf jeden Fall aber hat sich uns jetzt der scheinbare Widerspruch zwischen den Worten des Nikias und seinen Werken nicht nur gelöst, sondern er hat uns auch den Weg gezeigt, die Eigenthümlichkeit des Künstlers in der Weise näher zu bestimmen, dass seine Stellung im Zusammenhange der Schule als eine durchaus naturgemässe erscheint.

Wir haben das Wesen des Aristides und Euphranor durch die Vergleichung mit analogen Erscheinungen der florentinischen Kunst zu erläutern versucht. Auch Nikias fordert uns zu einem ähnlichen Verfahren auf, und zwar müssen wir durch ihn an diejenigen Elemente der Kunstübung erinnert werden, welche bei den Florentinern durch Masaccio und seine Nachfolger ihre Ausbildung erhielten. Auch bei Masaccio finden wir das Streben nach einer mehr plastischen Abrundung der Figuren, auf welcher vor allem jenes „Her-

austreten aus der Tafel“ beruht. Die lebendige Bewegtheit der Composition freilich, wie sie Nikias verlangte, war jenen Florentinern, wie überhaupt der Kunst ihrer Zeit noch fremd, indem die noch ziemlich ausschliesslich religiösen Stoffe einer solchen Behandlungsart sich minder günstig erwiesen. Aber innerhalb der hierdurch gebotenen Beschränkungen begegnen wir gleichfalls der Absicht, die sonst einfachen und auf die wesentlichen Elemente der Handlung beschränkten Motive weiter zu entwickeln und namentlich den engen Kreis der eigentlich handelnden Personen gewissermassen durch einen Chor von sehr entfernt betheiligten Zuschauern zu erweitern. Geschah dies zunächst auch noch oft in einer mehr äusserlichen Weise, durch welche sogar die historische Auffassung im strengeren Sinne zuweilen beeinträchtigt erscheinen mag, so ward dafür die Möglichkeit einer um so reicheren und treueren Schilderung von Zügen aus der Wirklichkeit gewonnen und dadurch eben jene realistische Richtung gefördert, in welcher die innere Verwandtschaft der Schule des Euphranor und der Florentiner uns deutlich und sprechend vor Augen tritt. — Wie aber diese Richtung bei Euphranor und Nikias keineswegs ausschliesslich auf der Subjectivität dieser Künstler beruht, sondern mit der gesammten Entwickelung des griechischen Geistes in engem Zusammenhange steht, darüber werden in dem Rückblicke auf diese ganze Periode der Malerei noch einige Nachweisungen gegeben werden.

Am Schlusse der thebanisch-attischen Schule bleibt uns zunächst noch ein Künstler zu betrachten übrig:

Omphalio, der einzige uns bekannte Schüler des Nikias, soll zuerst sein Sclave gewesen und von ihm geliebt worden sein. Gemälde von ihm, welche Pausanias (IV, 31, 9) beschreibt, befanden sich an dem hintern Theile eines Tempels der Messene, der Tochter des Triopas, zu Messene, und stellten die Herrscher dieses Landes dar: aus der Zeit vor der Ankunft der Dorier im Peloponnes Aphareus und seine Söhne (Idas und Lynkeus), von den zurückgekehrten Herakliden Kresphontes, einen von den Führern der Dorier; von denen die in Pylos sich niedergelassen, Nestor nebst Thrasymedes und Antilochos als diejenigen unter den Söhnen Nestors, welche wegen ihres Alters und weil sie am Zuge gegen Troja theilgenommen, besonders geehrt wurden. Ferner

Leukippos, des Aphareus Bruder, nebst Hilaeira und Phoebe (seinen Töchtern) und ausserdem Arsinoe; endlich Asklepios, als Sohn der Arsinoe nach der Sage der Messenier, und Machaon und Podaleirios, weil auch sie an dem Kampfe gegen Ilion theilgenommen hatten. Ueber die künstlerische Behandlung enthält sich Pausanias, wie gewöhnlich, jedes Urtheils. Doch lässt sich aus seiner Aufzählung noch deutlich die Anordnung der Figuren nach einem Schema strenger Entsprechung erkennen:

A.	Aphareus	B.	Leukippos
	Idas		Hilaeira
	Lynkeus		Phoibe
	Kresphontes		Arsinoe
a.	Nestor	b.	Asklepios
	Thrasymedes		Machaon
	Antilochos		Podaleirios.

So haben wir hier ein Beispiel, dass die Malerei auch in der Zeit ihrer höchsten Ausbildung, wenn sie im Dienste der Religion arbeitete, der alten Strenge der Satzung in der Gesammt-Composition folgte, wenn sie auch in der Durchführung des Einzelnen den Forderungen der Zeit hinlängliche Rechnung getragen haben mag.

Neben den beiden Schulen, welche uns bis jetzt beschäftigt haben, tritt gegen die Zeit Alexanders eine Reihe von Künstlern auf, welche, ohne unter einander in einem ähnlichen Zusammenhange zu stehen, doch auf die Gestaltung der Kunst durch die Bedeutung ihrer Persönlichkeit einen nicht minder wichtigen Einfluss ausüben, wie jene. Vor Allen ragt unter ihnen hervor:

Apelles.

Wie hoch der Ruhm dieses Künstlers im Alterthume gestiegen war, spricht sich schon in der Theilnahme aus, welche man nicht nur seinen Werken, sondern auch seiner Person schenkte. Um mit der Frage nach seinem Vaterlande zu beginnen, so streiten sich drei Orte um die Ehre, ihn den Ih-

rigen zu nennen: Kolophon, Ephesos und Kos. Nach Suidas[1]) war er Kolophonier von Geburt, Ephesier, wie ihn Strabo[2]) und Lucian[3]) nennen, *θέσει*, also wohl durch Ertheilung des Bürgerrechts, weil er dort zuerst seine Künstlerlaufbahn begonnen und später lange Zeit den Sitz seiner Thätigkeit aufgeschlagen hatte. Nach Kos, wohin ihn Plinius[4]) und Ovid[5]) setzen, weisen uns einige seiner berühmtesten Werke, und vielleicht starb er dort; wenigstens war sein letztes, unvollendet gebliebenes Bild, eine Aphrodite, für Kos bestimmt. — Als seinen Vater nennt Suidas Pythios,[6]) als seinen ersten Lehrer einen sonst unbekannten Maler Ephoros aus Ephesos, von welchem er sich zu dem weit berühmteren Pamphilos aus Amphipolis, dem Haupte der sikyonischen Schule, begab. Plinius[7]) fügt hinzu, dass er diesem den hohen Lohn von einem Talente für seinen Unterricht bezahlt habe, wie Melanthios. Wenn er aber durch den Zusatz „nemlich jährlich fünfhundert Denare" auf eine zwölfjährige Lehrzeit hinzudeuten scheint, so dürfen wir hiergegen einige Zweifel hegen, sowohl deshalb, weil Apelles schon durch Ephoros vorgebildet in diese Schule eintrat, als noch mehr, weil Plutarch[8]) geradezu ausspricht: er sei nach Sikyon gegangen, noch mehr um an dem Ruhme der dortigen Künstler Theil zu haben, als an ihrem Unterricht. Da er nun, wie Plutarch angiebt, dort mit Melanthios gemeinsam an einem Bilde des Tyrannen Aristratos, eines Zeitgenossen Philipps von Makedonien, arbeitete, ferner aber nach Plinius[9]) diesen letztern öfter malte, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass er sich von Sikyon sofort nach Makedonien begeben habe, wo wegen des von dort gebürtigen Pamphilos der Ruhm der sikyonischen Schule besonders verbreitet gewesen sein muss. Dort bildete sich das vertraute Verhältniss zu Alexander aus; später, vielleicht in Folge der Kriegszüge desselben, kehrte er dann nach seiner ersten Bildungsstätte Ephesos zurück, wo sich im Tempel der Artemis einige Gemälde von ihm befanden, darunter der Festaufzug des Megabyzos, welcher doch an Ort und Stelle ge-

---

1) s. v. *Ἀπελλῆς*. 2) XIV, p. 642. 3) de calumn. non tem. cred. c. 2. 4) 35, 79. 5) A. A. III, 401. Pont. IV, 1, 29. 6) *Πύθιος* als Mannsname findet sich z. B. bei Herodot VII, 27, während die Form *Πυθίας* als Nominativ zu dem Genitiv *Πυθίου* bei Suidas nicht nachweisbar ist. 7) 35, 76. 8) Arat. 13. 9) 35, 93.

malt sein wird. Auch ausserdem scheint er seinen Wohnsitz gewechselt oder wenigstens vielerlei Reisen unternommen zu haben; so finden wir ihn zum Besuch auf Rhodos bei Protogenes [1]), dann durch einen Sturm nach Aegypten verschlagen. [2]) In Athen muss er gewesen sein, wenn ihn die beim Fest von Eleusis aus dem Meer aufsteigende Phryne zum Bilde der Anadyomene begeisterte, [3]) in Korinth, wenn er dort die eben aufkeimende Schönheit der Lais, als er ihr beim Wasserholen von der Peirene begegnete, entdecken konnte. [4]) Seine Thätigkeit für Kos ward schon erwähnt; Werke von ihm fanden sich auch in Smyrna [5]), Samos, Rhodos [6]) und Alexandria. Zweifelhafter ist es, ob er auch für Pergamos arbeitete: Solin [7]) erzählt nemlich, die Pergamener hätten um theueres Geld den Körper eines Basilisken gekauft und in einem goldenen Netze aufgehängt, um dadurch „aedem Apollinis manu insignem“ vor Verunreinigung durch Spinnen und Vögel zu schützen. Hier hat Salmasius das sinnlose Apollinis in Apellis verändern wollen, wogegen jedoch Dati [8]) Apollodori vorschlägt, was den Vorzug zu verdienen scheint, da Plinius den Aias dieses Künstlers als in Pergamos befindlich anführt.

Die Grenzen der Lebenszeit des Apelles lassen sich nicht fest bestimmen. Seine Thätigkeit mag, wie wir bereits bemerkt, zur Zeit des Philipp begonnen haben, und erreichte ihren Glanzpunkt unter Alexander, weshalb auch Plinius [7]) ihn in die 112te Olympiade setzt. Nachher ist er noch für mehrere der Nachfolger dieses Königs beschäftigt; doch vermögen wir nicht anzugeben, bis zu welcher Zeit dies der Fall war.

Das Verzeichniss seiner Werke beginnen wir mit dem berühmtesten, der

A p h r o d i t e a n a d y o m e n e. Sie war ursprünglich für den Tempel des Asklepios auf Kos gemalt, von wo sie Augustus gegen einen Nachlass von hundert Talenten an den Abgaben nach Rom führte und im Tempel des Caesar als die Stammmutter des iulischen Geschlechtes weihete: Strabo XIV,

---

1) Plin. 35, 81. 2) Plin. 35, 89; Lucian l. l. 3) Athen. XIII, 590 F. 4) Athen. XIII, 588 D. 5) Paus. IX, 35, 2. 6) Plin. 35, 93. 7) c. 27. 8) vite de pittori, Apelles n. 24. 9) 35, 79.



657; Plin. 35, 91. Sie litt nachher am untern Theile Schaden; aber niemand wollte sich dazu verstehen, die Restauration auszuführen, wodurch ihr Ruhm nur noch höher stieg. Wegen dieser Beschädigung dürfen wir auf die Anadyomene eine Stelle des Petronius (84) beziehen, in welcher einer vorzüglichen Frauengestalt des Apelles der Beiname monocnemon „der einschenkeligen“ beigelegt wird. Zwar hat man aus der handschriftlichen Lesart monocremon: monochromon machen wollen; aber gerade unter den Werken des Apelles würde ein Monochrom auffallend sein; quid si quis Parrhasium versicolora pingere iubere aut Apellen unicolora? sagt Fronto ep. p. 170 ed. Rom. Mit monocnemos lässt sich aber eucnemos als Beiwort einer Amazone von Strongylion (Plin. 34, 87) passend vergleichen, s. Welcker zu Philostr. p. LXI; zu Müller Arch. S. 145 und 449. Zur Zeit Nero's war das Bild schon so weit zu Grunde gegangen, dass dieser Kaiser sich genöthigt sah, es durch eine Copie von der Hand des Dorotheos zu ersetzen. — Ueber die Darstellung gibt uns zuerst der Beiname Anadyomene Aufschluss, der sie als aus dem Meere aufsteigend bezeichnet. Ausserdem heben namentlich Epigramme es als eine besondere Schönheit hervor, wie die Göttin mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres aus ihrem Haar ausdrückte.[1]) Zahlreiche, aber ganz allgemein gehaltene Lobsprüche[2]) sind nicht geeignet, unsere Kenntniss zu erweitern; und es ist daher nur noch zu bemerken, dass auch dem Apelles beim Malen sterbliche Schönheiten als Vorbilder gedient haben sollen. Plinius nennt die Pankaste (s. u.), Athenaeus (XIII, 590 F) die Phryne, welche dem Künstler sogar das ganze Motiv geliefert habe, indem sie beim Feste des Poseidon zu Eleusis vor dem versammelten Volke nackt im Meere badete. Ausser der Anadyomene hatte Apelles zu Kos eine zweite Aphrodite begonnen, durch die er den Ruhm der ersten noch zu überbieten gedachte; aber vor der

1) Anall. I, p. 231, n. 41 von Leonidas Tarent., II, 15, 32 v. Antipater Sidon (und danach Auson. ep. 32); II, 95, 13 v. Archias; II, 500, 32 v. Julian. Aegypt. (zweifelhafter scheint mir, ob II, 260 von Demokrit auf das Werk des Apelles zn beziehen ist); Ovid. pont. IV, 1, 29; cll. amor. I, 14, 35; trist. II, 527; Corn. Sev. Aetna v. 593. 2) bei Callimachus fragm. 254; Properz. III, 9, 11; Cic. de div. I, 13; ad Attic. II, 21; or. 2, 5; de nat. deor. I, 27; in Verr. IV, 60, 135; Ovid. a. a. III, 401.

Vollendung überraschte ihn der Tod, und niemand wagte, nach der vorhandenen Anlage den fehlenden Theil hinzuzufügen: Plin. 35, 92 u. 145; Cic. off. III, 2; ad div. I, 9, 4, aus welcher letzteren Stelle hervorgeht, dass Kopf und Brust vollendet waren.

Charis, bekleidet dargestellt, im Odeum zu Smyrna, das einzige Werk des Apelles, welches Pausanias (IX, 35, 2) erwähnt.

Tyche, welche er sitzend bildete, indem er spöttisch bemerkte, dass das Glück doch nicht feststehe: Stob. floril. 106, 60; vgl. Libanius Ekphr.

Artemis unter den Chor opfernder Jungfrauen gemischt, durch welche er die Verse Homers besiegt zu haben schien, in denen diese Scene beschrieben wird; ein besonders von den Kennern gefeiertes Werk: Plin. 35, 96. Wenn man früher hier an die Schilderung der durch die Wälder streifenden Artemis in der Odyssee (VI, 102) denken wollte, so fand dabei allerdings die Bezeichnung der Jungfrauen als opfernd keine Erklärung. Welcker (Nachtr. z. Tril. S. 158; ep. Cycl. S. 309) hat daher auf eine Scene der Kyprien hingewiesen, welche ja auch dem Homer beigelegt wurden. Danach wäre Artemis zu verstehen, wie sie beim Opfer der Iphigenie erscheint, welches nicht von Kalchas, sondern von jungfräulichen Priesterinnen vollzogen wurde. Auffällig bleibt freilich auch hierbei, dass die Erwähnung der Hauptfigur, der Iphigenie, von Plinius gänzlich sollte übergangen sein. Vgl. unten. — In dieser oder einer verwandten Composition mochte das Reh seine Stelle gefunden haben, welches Aelian (h. a. XVII epil.) als besonders berühmt erwähnt. Aus der Heroenmythologie scheint Apelles nur wenige Stoffe behandelt zu haben. Wir kennen:

einen nackten Heros, „mit welchem Gemälde er die Natur selbst zum Wettstreit herausforderte:“ Plin. 35, 94. In schlechten Handschriften war aus heroa nudum die Lesart Hero et Leandrum entstanden, welche jedoch kritisch unhaltbar ist.

Dem Apelles beigelegt (also wohl nach inneren Gründen, nicht nach äusseren Zeugnissen) ward auch

Herakles, im Tempel der Anna (Perenna) zu Rom, „mit abgewendetem Gesicht, so dass, was äusserst schwierig ist,

dennoch das Bild sein Gesicht mehr wirklich zu zeigen, als errathen zu lassen schien:“ Plin. 35, 94.

Ankaeos, oder wenn wir der Lesart der Bamberger Handschrift den Vorzug geben: Antaeos, wie es scheint, in Rhodos: Plin. 35, 93. Da dieses Bild sich in Verbindung mit einigen Portraits erwähnt findet, so möchte man es ebenfalls für ein solches zu halten geneigt sein. Ankaeos und Antaeos scheinen freilich nur als Namen mythologischer Personen vorzukommen: dagegen findet sich die Form Antaeon, und zwar gerade auf rhodischen Münzen: Mionn. Suppl. VI, p. 586.

In der Mitte zwischen den eigentlich mythologischen und den Darstellungen aus der Wirklichkeit stehen bei Apelles mehrere andere, welche wir als symbolische und allegorische bezeichnen können. Dahin gehören:

Bronte, Astrape, Keraunobolia: Donner, Blitzleuchten und Blitzschleuderung. Wenn Plinius (35, 96) diese Werke mit der Bemerkung anführt: Apelles habe gemalt, was sich eigentlich nicht malen lasse, so werden wir dadurch über die Art der Darstellung um nichts klüger. Zum Vergleich können wir dagegen auf ein Gemälde bei Philostratus I, 14 verweisen, in welcher bei der Feuergeburt des Dionysos „der Donner in dräuender Gestalt und der Blitz, wie er Strahlen aus den Augen entsendet,“ dargestellt waren.

Ueber eine andere mehr allegorische Gestalt, den Krieg, ist bei Gelegenheit der Bilder Alexanders zu reden.

Besonders ausführlich sind wir über ein Bild der Verleumdung durch Lucian (de calumn. n. tem. cred. 5) unterrichtet. Wir geben zunächst die Beschreibung und sprechen dann erst über die historischen Umstände, auf welche es sich beziehen soll: Rechts sitzt ein Mann mit grossen Ohren, dem Midas darin fast vergleichbar, welcher der Diabole, der Verleumdung, schon von fern die Hand entgegenstreckt. Ihm zur Seite stehen zwei Weiber: Agnoia und Hypolepsis, Unwissenheit und Argwohn, „wie es scheint“ (die Namen waren also wohl nicht beigeschrieben). Von der andern Seite kommt Diabole heran, ein prächtig schönes Weib, etwas hitzig und erregt, wie um Leidenschaft und Zorn zu zeigen. In der Linken trägt sie eine brennende Fackel, mit der Rechten schleppt sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, der die Hände zum Himmel erhebt und die Götter zu Zeugen

anruft. Es führt sie ein bleicher und ungestalteter Mann, mit scharfem Blicke und dem Ansehen, als sei er von langer Krankheit abgezehrt. Ihn wird man für Phthonos, den Neid, erklären müssen. Noch zwei andere folgen als Geleiterinnen der Diabole; sie werden erklärt als Epibulesis nnd Apate: List und Täuschung. Hinten endlich folgte noch eine ganz traurig angethane Gestalt, in schwarzem Kleide und ganz zerrissen: Metanoia war es, die Reue. Sie wandte sich weinend rückwärts und blickte voll Schaam auf die sich nahende Aletheia, die Wahrheit. — Dieses Bild zu malen, soll Apelles durch folgenden Vorfall veranlasst worden sein: Der Maler Antiphilos, ein Nebenbuhler des Apelles habe diesen bei Ptolemaeos verleumderischer Weise angeklagt, dass er an der Verschwörung des Theodotos in Tyros theilgenommen, ja dass der Abfall von Tyros und der Ueberfall von Pelusion eigentlich sein Werk sei, obwohl er den Theodotos nie gesehen habe, und auch nie nach Tyros gekommen sei. Ptolemaeos sei darüber in heftigem Zorn entbrannt, bis einer der Gefangenen über des Antiphilos Unverschämtheit aufgebracht den König von dessen Verleumdung überzeugt habe. Aus Schaam über seine Leichtgläubigkeit habe dann der König dem Apelles hundert Talente und dazu den Antiphilos als Sklaven geschenkt. Dass diese Erzählung manche historische Unrichtigkeiten enthält, hat bereits Toelken gezeigt, (Amalthea III, 130 flgd.). Hier genügt es darauf hinzuweisen dass die Verschwörung des Theodotos unter die Regierung des Ptolemaeos Philopator (c. Ol. 140; vgl. Polyb. V, 60. 61; Droysen Hellen. II, S. 696; Stark Gaza 375) fällt, also in eine Zeit, in welcher Apelles auf keine Weise mehr am Leben sein konnte. Dass jedoch das Ganze nicht von Lucian erfunden ist, lehrt die folgende Nachricht bei Plinius (35, 89): „Unter den Genossen Alexanders hatte Apelles kein freundliches Verhältniss mit Ptolemaeos. Als er nun während der Regierung desselben einmal durch Sturm nach Alexandria verschlagen war, kam er von einem durch den Betrug seiner Nebenbuhler angestifteten königlichen Boten eingeladen zur Tafel. Während aber Ptolemaeos darüber erzürnt ihm seine Boten zeigen wollte, damit er sage, welcher von ihnen ihn geladen, ergriff er aus dem Kohlenbecken eine ausgebrannte Kohle und zeichnete das Bild auf die Wand, so

dass der König das Bild des Boten, als es kaum begonnen war, erkannte.“ Hiernach dürfen wir wenigstens zwei Hauptzüge in der Erzählung Lucians, das gespannte Verhältniss mit Ptolemaeos und den böswilligen Neid der Kunstgenossen, als historische Thatsachen festhalten, welche mit dem wirklich vorhandenen Gemälde in Verbindung gesetzt, den Periegeten eine erwünschte Grundlage für die sagenartige Weiterbildung der Erzählung abgaben.

Wenden wir uns jetzt zu den historischen und Portraitbildungen des Apelles, so erscheint besonders gross seine Thätigkeit für den makedonischen Königshof: „Wie oft er Alexander und Philipp gemalt hat, ist aufzuzählen überflüssig,“ sagt Plinius (35, 93): und bekannt ist, dass Alexander von Niemand, als von Apelles gemalt sein wollte; vgl. die Stellen unter Lysipp, Th. I, S. 363, wo hierüber ausführlicher gehandelt worden ist. Unter jenen unzähligen Bildnissen haben jedoch einige besondern Ruhm erlangt, vor allen:

Alexander mit dem Blitz in der Hand, im Tempel der Artemis zu Ephesos, für welchen er zwanzig Talente in Goldmünzen nicht zugezählt, sondern zugemessen erhielt: Plin. 35, 92; Cic. in Verr. IV, 60. Alexander selbst schätzte dieses Bild so hoch, dass er sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp, und den unnachahmlichen des Apelles: Plut. de Alex. virt. II, p. 335 A. Bewundert ward daran besonders, dass die Finger hervorzutreten und der Blitz sich ausserhalb der Tafel zu befinden schien: Plin. l. l. Auffallend war er in der Farbe behandelt; während nemlich Alexander eine weisse Haut hatte, welche nur an der Brust und am Kopf mehr geröthet erschien, malte er ihn dunkler und in einem schmutzigeren Tone: Plut. Alex. 4. An dem Blitze nahm Lysipp Anstoss, indem vielmehr die Lanze, welche er selbst seiner Statue in die Hand gegeben hatte, das dem Alexander eigenthümlich und in Wahrheit zukommende Attribut sei, da auf ihr sein nie vergänglicher Ruhm beruhe: Plut. Is. et Os. p. 360 D.

„Zu Rom bewundert man Castor und Pollux nebst Victoria und Alexander dem Grossen; so wie das Bild des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen, während Alexander auf dem Wagen triumphirt; welche beiden

Bilder Augustus an den besuchtesten Stellen seines Forums mit bescheidener Mässigung aufgestellt hatte; während Claudius besser zu thun meinte, wenn er auf beiden das Gesicht Alexanders herausschnitte und dafür das Bild des Augustus hineinsetzte: Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante; quas utrasque tabulas divos Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata, divos Claudius pluris existumavit, utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere:“ Plin. 35, 93. Mit diesen Worten muss eine andere auf dieselben Werke bezügliche Angabe: 35, 27, in Verbindung gesetzt werden, welche nach Silligs Textrecension so lautet: „Augustus stellte an dem besuchtesten Orte seines Forums zwei Bilder auf, in denen die Personification des Krieges gemalt ist und der (oder ein) Triumph; ferner stellte er die Castoren und eine Victoria auf, und die Bilder, welche wir unter der Erwähnung der Künstler im Tempel seines Vaters Caesar anführen werden: Divos Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas quae Belli faciem habent et Triumphum. Idem Castores ac Victoriam posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris.“ Da diese Worte in solcher Fassung einen Widerspruch mit der ersten Stelle enthalten, so erscheint es gerechtfertigt, wenn Bergk (exercit. Plin. II, 9) mit geringer Aenderung so zu schreiben vorschlägt . . . . quae belli faciem habent et triumphum, item Castores ac Victoriam. Posuit et quas . . . . Demnach sind als die zwei Gemälde, von denen Plinius in beiden Stellen spricht, anzusehen: 1) Alexander auf dem Triumphwagen und der gefesselte Kriegsdämon; 2) Alexander nebst den Dioskuren und Victoria, vielleicht so, dass diese ihn krönte und jene auf die beiden Seiten dieser Hauptgruppe vertheilt waren.

Zu einem Portrait Alexanders gehörte vielleicht auch das Pferd, über welches Plinius (35, 95) folgendes berichtet: „Von ihm ist, oder war, ein Pferd im Wettstreite gemalt, durch welches er das Urtheil von dem Menschen auf die stummen Thiere übertrug. Als er nemlich merkte, dass bei der Preisbewerbung die Nebenbuhler den Vorrang erhalten würden, liess er Pferde herbeiführen und zeigte

ihnen deren Bilder einzeln. Da wieherten sie aber nur dem Pferde des Apelles zu; und auch später geschah das immer, so dass man es als eine Probe der Kunst sehen liess.“ Nicht ganz damit übereinstimmend berichtet Aelian v. h. II, 3; h. a. IV, 50: das Pferd habe zu dem Portrait Alexanders in Ephesos gehört; und als Alexander das Gemälde nicht nach Gebühr gelobt, habe Apelles das gemalte Pferd von einem wirklichen anwiehern lassen und zu Alexander gesagt: Dieses Pferd scheint mehr Sinn für Malerei zu haben, als du. Welche Erzählung die richtigere sei, und wie weit wir überhaupt solchen Anekdoten Werth beilegen sollen, mag unentschieden bleiben; nur kann das Bild Alexanders in Ephesos nicht jener berühmte Blitzträger sein, dér gewiss nicht zu Pferde dargestellt war. — Ueber den Vorwurf des Aelian (h. a. IV, 50), dass Apelles fälschlich einem Pferde untere Augenwimpern gemalt habe, s. o. unter Mikon.

Von den Genossen und Feldherrn Alexanders malte Apelles:

Kleitos mit seinem Rosse in den Krieg eilend und einen Knappen, der ihm auf sein Verlangen den Helm reicht: Plin. 35, 93.

„Neoptolemum ex equo adversus Persas, [Archelaum cum uxore et filia], Antigonum thoracatum cum equo incedentem:“ Plin. 35, 96. Das Mangelhafte der Construction lässt sich dadurch beseitigen, dass man die von mir eingeklammerten Worte als der zweiten Redaction angehörig betrachtet. Was nun die Personen anlangt, so hat zwar Welcker (Ep. Cycl. S. 310) bei Neoptolemos an den Sohn des Achill und seinen Kampf mit Eurypylos, dem Sohne des Telephos, gedacht; doch würde es mindestens sehr auffällig sein, die Mysier von Plinius als Perser bezeichnet zu finden. Ich glaube daher vielmehr an den von Arrian (anab. I, 20, 10) als eine nicht unbedeutende Persönlichkeit erwähnten Neoptolemos erinnern zu müssen, einen Sohn des Arrhabaios und Bruder des auch von Plutarch (Alex. 20) erwähnten Amyntas, welcher Ol. 111, 3 bei der Belagerung von Halikarnass fiel, freilich auf Seite der Perser, zu denen er übergegangen war. Das Bild hätte also, bevor er diesen Schritt that, gemalt sein müssen. — Archelaos ist wahrscheinlich einer der Heerführer Alexanders; entweder der

Sohn des Androklos, einer τῶν ἑταίρων, welcher in Aornos befehligte (Arr. III, 29, 1), oder der Sohn des Theodoros, στρατηγός, welcher in Susa das Commando führte (Arr. III, 16, 9; Curt. V, 2) und nach Alexanders Tode die Satrapie Mesopotamien erhielt: Phot. bibl. cod. 82, p. 116 H. — Was Antigonos anlangt, so ist es möglich, dass Apelles ihn mehr als einmal gemalt hat. Denn unmittelbar nach der Erwähnung der Darstellung „im Harnisch mit dem Pferde" fährt Plinius fort: „die Kunstkenner ziehen allen seinen Werken denselben König zu Pferde vor." Sollen wir nun in der Bezeichnung cum equo und sedentem in equo eine feine Unterscheidung erkennen zwischen einem neben dem Pferde stehenden und einem auf demselben sitzenden? Freilich dürfte es nicht eben überraschen, wenn Plinius gedankenlos ein und dasselbe Bild aus zwei verschiedenen Quellen zweimal angeführt hätte; und noch glaublicher wird diese Annahme, wenn wir finden, dass Strabo XIV, p. 657 bemerkt, in dem Asklepieion zu Kos befinde sich „der" Antigonos des Apelles. Die Schwierigkeit, welche für eine schöne Darstellung darin lag, dass Antigonos das eine Auge verloren hatte, umging der Künstler dadurch, dass er ihn im Profil bildete: Plin. 35, 90; Quintil. II, 13.

Menander, König von Karien, zu Rhodos: Plin. 35, 93. So viel wir wissen, hat es keinen König dieses Namens in Karien gegeben. Zeitgenossen des Apelles waren Mausolos († Ende Ol. 106), Idrieus († Ende Ol. 109) und Pixodaros, der die Königin Ada, seine Schwester verdrängte (regiert bis Ol. 111, 2). Schulz (Jahns Jahrb. XI, S. 71) und Keil (anall. epigr. p. 205) halten es nun zwar für möglich, dass der Name des Menander an die Stelle des zuletzt Genannten getreten sei. Wahrscheinlicher ist aber gewiss die Annahme, dass Plinius nur in der Bezeichnung des Landes ungenau gewesen und hier niemand anderes zu verstehen ist, als Menander, ein Heerführer Alexanders (τῶν ἑταίρων), der von diesem zum Satrapen von Lydien gemacht war und auch noch eine Zeit lang nach dem Tode des Königs dort die Herrschaft führte: Arrian III, 6; VII, 23; Phot. bibl. cod. 82, p. 116 Hoesch. cf. Plut. Eum. 9, Diod. XVIII, 59.

Der Festaufzug des Megabyzos, des Oberpriesters der ephesischen Artemis; Plin. 35, 93.

Gorgosthenes, ein Schauspieler der Tragödie, zu Alexandrien: Plin. l. l.

Habron zu Samos: Plin. l. l. Welcker (zu Philost. p. 211) glaubt in diesem Werke das Charakterbild eines Weichlings zu erkennen; doch kann es auch wohl ein Portrait gewesen sein, wie wir ja, da bei einem Bilde in Samos an den Sohn des attischen Redners Lykurg zu denken weniger nahe liegt, z. B. einen Maler desselben Namens aus Plinius kennen.

Auch sein eigenes Portrait soll Apelles gemalt haben: Anall. III, 218, n. 314.

Ueber seine Theilnahme an dem Bilde des Aristratos s. o. unter Melanthios.

Von Frauenportraits ist uns nur ein einziges bekannt:

Pankaste. Sie war eine der Geliebten Alexanders, welcher sie wegen der Schönheit ihrer Gestalt von Apelles nackt malen lassen wollte. Bei dieser Gelegenheit aber verliebte sich der Künstler selbst in sie, und der König, statt darüber zu zürnen, gab sie ihm zum Geschenk, was Gelegenheit gegeben hat, Alexander wegen seiner Selbstüberwindung zu preisen: Plin. 35, 86. Aelian (v. h. XII, 34), welcher ihrer gleichfalls als der Geliebten des Königs und des Künstlers gedenkt, giebt als ihre Vaterstadt Larissa an. Lucian (imagg. 7), bei dem sie Pakate genannt wird, will bei seiner Musterschönheit einer Frau den Körper nach ihrem Vorbilde dargestellt wissen, und zwar nicht zu weiss, sondern etwas wie durch das Blut geröthet (*μὴ ἄγαν λευκὸν, ἀλλὰ ἔναιμον ἁπλῶς*). Dass Apelles seine Anadyomene nach ihr gemalt haben solle, ward schon erwähnt.

„Unter seinen Werken befinden sich auch Bilder von Sterbenden:“ Plin. 35, 90.

Endlich dürfen wir hier die berühmte Linie nicht übergehen, da sie wie ein anderes Werk aufgestellt war und nicht minder, namentlich von den Künstlern bewundert ward. Plinius hatte sie noch in Rom gesehen, ehe sie durch den Brand des Kaiserpalastes zu Grunde gegangen war. Er erzählt von ihrer Entstehung folgendes (35, 81—83): Apelles, begierig den Protogenes kennen zu lernen, eilt gleich nach seiner Ankunft in Rhodos in dessen Wohnung, wo er aber nicht ihn, sondern eine alte Frau als Wächterin trifft.

Auf ihre Frage, wer er sei, ergreift er einen Pinsel und zieht mit Farbe eine Linie von der höchsten Feinheit auf eine zu einem Gemälde vorbereitete Tafel. Nach seiner Rückkehr erkennt Protogenes sofort, dass nur Apelles es sein könne, der so etwas geliefert; zugleich aber zieht er mit einer andern Farbe eine zweite Linie in die erste hinein, und lässt, als er wieder weggeht, die Bestellung zurück: der sei es, welchen jener Unbekannte suche. Da schneidet Apelles bei seiner Rückkehr, um nicht besiegt zu sein, die Linien nochmals mit einer dritten Farbe und lässt für eine noch grössere Feinheit keinen weiteren Raum, worauf auch Protogenes sich besiegt erklärt und eilig seinen Gast aufsucht. — Ueber die Bedeutung dieser Erzählung s. u.

Ausserdem ist zu bemerken, dass Apelles auch Schriften über seine Kunst herausgab, wie es scheint, in Form eines Lehrbuches für seinen Schüler Perseus: Plin. 35, 79 u. 111.

Von keinem Künstler des Alterthums werden so viele anekdotenartige Züge mitgetheilt, wie von Apelles. Nur wenige freilich lehren uns etwas über seine künstlerische Eigenthümlichkeit; wohl aber gewähren sie zusammengenommen uns ein ungefähres Bild von seinem persönlichen Charakter, so dass sie deshalb wenigstens angeführt zu werden verdienen. Apelles erscheint darin als ein Künstler, der sich seines Verdienstes allerdings wohl bewusst ist, aber doch die Grenzen desselben kennt, und darum von dem Hochmuth mancher seiner Kunstgenossen sich frei erhält. Ja im Bewusstsein seiner eigenen Vorzüge ist er gern bereit, fremdes Verdienst selbst anzuerkennen und bei andern zur Anerkennung zu bringen, wogegen er freilich auch Thorheit und Selbstüberhebung mit feiner Ironie zu verspotten und zu strafen versteht. Sein eigenes, von andern nicht übertroffenes Verdienst setzt er in die Grazie. Dagegen erkennt er dem Melanthios in der Disposition, dem Asklepiodor in den Verhältnissen der Figuren zu einander den Vorzug zu; Protogenes aber sei ihm bis auf jene leichte Grazie in allem Uebrigen mindestens gleich, wenn nicht überlegen. [1]) Als er bemerkte, dass dieser Künstler aus Mangel an Anerkennung seine Werke zu Spottpreisen wegzugeben gezwungen war,

1) Plin. 35, 80.

stellte er ihm für die gerade fertigen Werke den Preis von fünfzig Talenten und verbreitete das Gerücht, er wolle sie aufkaufen, um sie als seine eigenen wieder zu verkaufen, wodurch die Rhodier aufmerksam wurden und den Künstler fortan besser belohnten. [1]) Als ihm dagegen ein Maler ein Bild zeigte und sich mit der Schnelligkeit, in der es vollendet sei, brüstete, erwiederte er: „wohl sehe ich, dass es schnell gemalt ist; doch wundere ich mich, dass du von solcher Qualität nicht mehrere fertig gemacht hast. [2]) Eben so bemerkte er, als einer seiner Schüler eine Helena mit dem Beinamen *πολύχρυσος*, der an Golde reichen, gemalt hatte: „Da du sie nicht hast schön malen können, hast du sie reich gemacht.“ [3]) Noch bekannter ist sein Witzwort über einen Schuster. Er soll nemlich öfters seine beendigten Arbeiten in seinem Atelier so aufgestellt haben, dass die Vorübergehenden sie sehen und ihre Bemerkungen darüber machen konnten, während er hinten versteckt dieselben anhörte. Auf die Ausstellung eines Schusters hin, dass er an der Innenseite eines Schuhes einen Henkel zu wenig gemacht, änderte er seinen Fehler. Als aber dieser, hierdurch zum weiteren Urtheile sich berechtigt glaubend, auch den Schenkel zu tadeln anfing, blickte Apelles zornig hervor, und fertigte ihn mit dem dadurch sprichwörtlich gewordenen: „Schuster, bleibe beim Leisten“ ab. [4]) Eben so freimüthig verfuhr er aber auch mit Alexander, welcher ihn häufig bei der Arbeit besuchte. Denn als dieser einst über Malerei ziemlich unverständig schwatzte, rieth er ihm zu schweigen, damit er nicht von den Jungen ausgelacht werde, welche Farbe rieben. [5])

Blicken wir nach dieser Abschweifung wieder auf die Uebersicht der Werke des Apelles zurück, so kann ich nicht umhin, die Aufmerksamkeit zunächst auf eines derselben von einer sehr scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit zu lenken, nemlich die Darstellung der Verleumdung: sie ist das malerische Seitenstück zu dem plastischen Kairos des Lysipp, eine vollständige Allegorie. Dass wir in dem Gemälde nicht

---

1) Plin. 35, 88. 2) Plut. de educ. p. 6 F. 3) Clem. Alex. protrept. II, 12. 4) Plin. 35, 85; Valer. Max. VIII, 12, ext. 3. 5) Plin. 35, 85; wogegen Plut. de discr. adul. et am. p. 58 D dasselbe von Apelles und dem Megabyzos, Aelian v. h. II, 2 von dem letzteren und Zeuxis erzählt.

die Häufung der Attribute finden, wie in der Statue, erklärt sich aus der Verschiedenheit der Kunstgattung, welche es erlaubte, den Gedanken in mehreren Figuren zu entwickeln und dieselben durch eine Art von Handlung in Verbindung zu setzen, einer Handlung freilich ohne alles individuelle Gepräge und eben nur erfunden, um Begriffe in ihrem Verhältniss zu einander zu verknüpfen. Sonst aber sind beide Werke durchaus derselben Richtung entsprungen: nemlich der reflectirenden, nach Begriffen scheidenden Thätigkeit des Geistes. Wenn sich nun dieselbe unerwartete Erscheinung bei zwei auch in ihrer äussern Stellung so verwandten gleichzeitigen Künstlern wiederfindet, so muss dies ihre Bedeutung für uns nur erhöhen und uns veranlassen, ihren tieferen Gründen aufmerksamer nachzuforschen. Hinsichtlich des Lysipp haben wir bereits den Beweis zu führen gesucht, dass ihm überhaupt diejenige Phantasie, welche zur Schöpfung geistiger Ideale nothwendig war, das eigentliche poetische Gestaltungsvermögen gefehlt habe. Es wird nicht schwer halten für Apelles dasselbe zu thun, wenn wir nur das Feld seiner Thätigkeit genauer überblicken. Die Mythologie, sonst der Hauptquell künstlerischer Schöpfungen, hat bei der Wahl der Gegenstände nur noch einen sehr geringen Antheil; und wo sich der Künstler ihr zuwendet, da ist es nicht poetisch-religiöse Begeisterung, welche ihn leitet, sondern die Rücksicht auf rein künstlerische Gesichtspunkte. Mag seiner Aphrodite das Bild einer Sterblichen zu Grunde liegen oder nicht, immer beruhte der Ruhm dieses Bildes nicht auf dem Ausdrucke göttlicher Erhabenheit, sondern auf dem höchsten, wenn auch zartesten Reize körperlicher Schönheit. Der Glaube an die Persönlichkeit der Götter war bereits wankend geworden. Man fing an, diese poetisch-einheitlich abgeschlossenen und abgerundeten Gestaltungen nach Begriffen oder den Attributen ihrer Macht zu zerspalten; und wenn man auch die daraus hervorgehenden Abstractionen wiederum mit einem Körper zu bekleiden bestrebt war, so können doch solche Personificationen durch die Art, wie sie durch äussere Zeichen ihre Bedeutung zu erkennen geben sollen, die reflectirende Thätigkeit des Geistes als den Quell ihrer Entstehung nicht verleugnen. So malt Apelles Zeus, den Donnerer, nicht in eigener Person, sondern den Donner,

das Leuchten, das Schleudern des Blitzes; nicht den Kriegsgott, sondern den Krieg. Waren demnach dem Künstler die Götter nicht sowohl lebendige Persönlichkeiten, als personificirte Kräfte der Natur oder Mächte der ewigen Weltordnung, so begreifen wir, dass er nun auch einen König, welcher sich die Welt unterworfen hatte, welcher ihre Geschicke nach seinem Willen lenkte, geradezu als einen Gott, als Zeus, hinstellen konnte; so wie in dem Bilde des Alexander mit den Dioskuren der Gedanke einer Vergleichung mit Helios gewiss nahe liegt. Durch das sich darin offenbarende Streben, die Grösse des Weltbesiegers nicht durch die concrete Darstellung seiner Thaten, sondern durch abstracte Andeutungen seiner Erfolge darzustellen, müssen wir nothwendig zu der Ansicht geleitet werden, dass seine künstlerische Phantasie durchaus von der Reflexion beherrscht und geleitet ward. Ja wir können noch weiter gehen und geradezu behaupten, dass das Vorwalten der Auffassung nach Begriffen den Apelles überhaupt nicht dazu gelangen liess, eigentliche Handlungen darzustellen, in denen die Entwickelung einer Begebenheit in einem scharf abgegrenzten Momente durch die nur auf diesen gerichtete Thätigkeit jeder einzelnen dabei betheiligten Person zur Anschauung käme. Die Mehrzahl seiner meist auf ein, zwei, höchstens drei Figuren beschränkten portraitartigen Darstellungen schliesst eine Handlung in diesem Sinne sogar fast mit Nothwendigkeit aus. Wie untergeordnet dieselbe aber z. B. auch in dem figurenreicheren Bilde der Verleumdung ist, ward bereits oben angedeutet. Darum möchte ich auch das Bild der Artemis unter dem Chor opfernder Jungfrauen nicht auf das Opfer der Iphigenie beziehen. Denn in dieser Scene müsste nothwendig der Schwerpunkt des Ganzen in die Abstufung verschiedener Affecte, oder in das Zusammenfassen zu einem spannenden, dramatischen Momente gelegt werden, wie wir ihn eben sonst in den Werken des Apelles nie finden. Bei einem Opfer ohne bestimmte mythologische Beziehung dagegen genügte es, dass der Künstler Artemis als die göttliche Jungfrau auffasste und sie als solche gerade durch ihre Umgebung erscheinen liess, bei deren Darstellung es ihm gestattet war, den rein künstlerischen Gesichtspunkten einer anmuthigen Gestaltung im Gegensatz zu dem poe-

tischen oder ideellen Gehalt in hervorragender Weise Rechnung zu tragen. Eben so wenig können wir bei dem Festaufzug des Megabyzos von einer eigentlichen Handlung sprechen: der Oberpriester bildet den sichtbaren Mittelpunkt, um welchen das übrige Festgepränge passend zu gruppiren war. Allerdings mochte sich darin viel Leben und Bewegung zeigen: auf ein höheres dramatisches Interesse aber kann der Gegenstand an sich noch keinen Anspruch begründen. Vielleicht ist es nicht unpassend, hier zum Vergleich an ein Werk der Kunst unserer Tage, an ein Gemälde von Horace Vernet zu erinnern, welches einen Vorwurf durchaus verwandter Art behandelt, den Papst, wie er von der Loggia der Peterskirche den Segen ertheilt. Auch dieses Bild ist eine „pompa," ein Festaufzug; aber eben so wohl dürfen wir es eine Darstellung des Papstes im höchsten Glanze seiner Erscheinung nennen: seine Figur beherrscht so sehr das Ganze, dass Alles, was ihn umgiebt, einzig dazu bestimmt scheint, das Gewicht seiner Persönlichkeit zu erhöhen. Eine ähnliche Auffassung würde aber der von uns hier charakterisirten Geistesrichtung des Apelles durchaus entsprechen. Denn es ist nicht eine einzelne, nur einmal dagewesene Begebenheit mit den sie begleitenden Umständen, welche hier dargestellt wird, sondern der Papst erscheint als die Verkörperung des Begriffs göttlicher Machtvollkommenheit auf Erden, so sehr, dass die individuellen Züge des jedesmaligen Trägers derselben als rein zufällig betrachtet werden dürfen, und dass demgemäss, wenn ich nicht irre, in dem Kupferstiche auch bei einem Regierungswechsel der Kopf des einen bereits dem des andern hat weichen müssen. Verhielt es sich nun mit dem Bilde des Megabyzos ähnlich, so ist die Grundanschauung, aus welcher es hervorging, nicht eben verschieden von derjenigen, welche dem Alexander als irdischen Zeus den Blitz in die Hand gab. Wenn ausserdem von diesem Bilde bemerkt wird, dass es in der Behandlung der Körperfarbe weit von der Wirklichkeit abgewichen sei, so wird dies allerdings seinen Hauptgrund in der Beabsichtigung eines bestimmten Farbeneffects gehabt haben. Allein zugleich wurde der Künstler zu diesem Wagniss doch wohl nur durch die Ueberzeugung geführt, dass bei einem Bildnisse in seiner Auffas-

sung eine in allen Einzelnheiten individualisirte Durchführung keineswegs Bedürfniss war, vielmehr zuweilen absichtlich andern Gesichtspunkten geopfert werden musste. Und dass Apelles so dachte, dürfen wir um so eher glauben, als an keinem der vielen Bildnisse von der Hand des Apelles die Feinheit der Individualisirung irgend wie hervorgehoben wird. Dagegen müssen wir darauf einigen Nachdruck legen, dass bei mehreren Portraits Plinius nicht einfach die Namen der dargestellten Personen, sondern noch Nebenumstände der Darstellung anführt: „Kleitos, der mit dem Rosse zum Kriege eilt, und sein Knappe, der ihm auf sein Verlangen den Helm reicht,“ „Neoptolemos vom Rosse aus gegen die Perser (kämpfend?), Antigonos mit dem Rosse vorschreitend.“ Mich erinnern diese Reitergestalten unwillkürlich an das David'sche Bild Napoleons beim Uebergange über die Alpen. Denn auch in diesem ist eine durchgehende Individualisirung nicht Hauptzweck; eben so wenig lässt sich von einer eigentlichen Handlung sprechen; sondern historische Umstände sind nur zur Umgebung, zur symbolischen Andeutung benutzt, um die dargestellte Person in ihrer historischen Bedeutung, als Träger oder als die Verkörperung eines welthistorischen Gedankens hinzustellen. Wenn wir also hier alle Eigenthümlichkeiten der Geistesrichtung des Apelles wiederfinden, so dürfen wir wohl auch umgekehrt nach diesem Muster uns jene Winke des Plinius deuten und jene Portraits nach unserer heutigen Kunstsprache wenigstens als historische im höheren Sinne bezeichnen. Ich glaube nicht, dass es Zufall ist, wenn sich uns zur Vergleichung mit Apelles gerade Werke moderner Kunstschulen darbieten, und möchte darum unter diesem Gesichtspunkte die Aufmerksamkeit noch auf eine andere, von Plinius nur kurz angedeutete Gattung von Schöpfungen richten, welche unter den Werken des Apelles scheinbar ganz vereinzelt stehen und uns daher um so mehr überraschen müssen: ich meine die Bilder von Sterbenden. Denn wenn die Bezeichnung des Gegenstandes auf eine Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des Aristides hinzudeuten scheinen könnte, so widerspricht dieser Annahme durchaus alles, was wir über die Werke des Apelles wissen. Nirgends finden wir, dass jenes psychologische Element, jene zarteren Abstufungen im Ausdrucke des Gefühls- und Seelenlebens

bei Apelles eine vorwiegende Berücksichtigung erfahren hätte. Nehmen wir dagegen, um schnell zum Ziele zu gelangen, einmal an, dass Plinius Darstellungen, wie etwa einen sterbenden Alexander, im Auge habe, so würden sich dafür leicht Analogien in der modernen Kunst anführen lassen, in denen die psychologische Bedeutung des Gegenstandes hinter die historische Darstellung in dem Sinne jener oben betrachteten Portraits gänzlich zurücktritt.

Blicken wir jetzt auf die bisherigen Bemerkungen zurück, so sind sie allerdings für die Erkenntniss der künstlerischen Bedeutung des Apelles noch mehr von negativem, als von positivem Werthe. Sie zeigen uns vor allem, dass wir sein Verdienst nicht in dem poetischen und idealen Gehalte seiner Werke zu suchen haben. Auf einige oder wenige Figuren beschränkt gestatten sie meist eben so wenig Raum für die Entwickelung einer lebhaften und bewegten Handlung, als für ein Eingehen in die Tiefen des geistigen oder des Seelenlebens. Nicht minder vermissen wir dasjenige poetische Schöpfungsvermögen, welches die erhabensten Ideen der Gottheit in künstlerischer Gestaltung aufzufassen und wiederzugeben vermochte; und doch finden wir auch nicht jenen Naturalismus, welcher durch die täuschendste Nachbildung aller Einzelnheiten des gerade vorliegenden Vorbildes sich in einen Wettstreit mit der Wirklichkeit einlassen zu wollen scheint. So sehen wir den Künstler auf das verhältnissmässig enge Gebiet der mehr oder weniger symbolischen und allegorischen Darstellungen und auf Bildnisse beschränkt, welche aber mit jenen das gemein haben, dass sie nicht sowohl um ihrer selbst willen da zu sein, als bestimmt scheinen, durch ihre Persönlichkeit einen Gedanken allgemeiner abstracter Natur zur Anschauung zu bringen.

Wenn wir nun auf die Seite der Thätigkeit des Apelles näher eingehen, auf welcher wir nach dem Gesagten im Gegensatze zu dem poetischen und idealen Gehalte sein positives Verdienst nothwendig suchen müssen, auf die künstlerische Durchführung seiner Werke, so wird es freilich auffallen, wenn wir auch hier nochmals beginnen, in negativer Weise sein Verdienst zu begrenzen. Allein wir thun dies mit um so grösserem Rechte, als er selbst uns darin vorangegangen ist: Melanthio de dispositione cedebat, Ascle-

piodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet, sagt Plinius, [1] womit zu verbinden ist, was er an einer andern Stelle [2] bemerkt, dass Apelles den Asklepiodor in der „Symmetrie“ bewunderte. Den letzteren Ausdruck haben wir gewöhnlich auf die Proportionen bezogen, insofern diese das gewissen Gesetzen entsprechende Grössenverhältniss der Theile zum Ganzen, zunächst in einer und derselben Figur bestimmen. Wo es sich aber, wie in der Malerei, um die Zusammenordnung mehrerer Figuren handelt, da wird die Symmetrie auch von dem Grössenverhältniss der verschiedenen Figuren unter einander verstanden werden dürfen; und so scheint es wenigstens in Bezug auf Asklepiodor Plinius zu thun, wenn er die lateinische Uebersetzung mensura näher erklärt als das Verhältniss der Abstände verschiedener Dinge von einander. Nach unserer heutigen Kunstsprache würde also hier Symmetrie eine Art von perspektivischer Behandlung bezeichnen, auf welcher in grösseren Compositionen das Vor- oder Zurücktreten der einzelnen Figuren und Dinge beruht. Die Disposition dagegen, welche wir gewöhnlich Composition nennen, hat es mit der Anordnung der verschiedenen Theile, ihrer Gliederung und Verbindung zu einem künstlerischen Ganzen zu thun. Dass nun in diesen beiden Beziehungen Apelles dem Asklepiodor und Melanthios willig den Vorrang zuerkannte, erklärt sich zum Theil durch einen Blick auf seine eigenen Werke. Denn offenbar vermied er im Bewusstsein seiner Schwäche die Wahl von Gegenständen, bei deren Durchführung auf jenen Eigenschaften eine Hauptbedingung des Erfolgs beruht hätte. In der einzigen figurenreichen Composition aber, welche uns bekannt ist, dem Bilde der Verleumdung, erscheint in der That wenigstens nach der Beschreibung des Lucian das Verdienst der Anordnung gering und erinnert uns mehr an die Compositionsweise eines Reliefs, als an die eines nach malerischen Principien gruppirten Gemäldes.

Trotz aller dieser Beschränkungen überragt dennoch der Ruhm des Apelles den jedes andern Malers im Alterthum; und um so mehr müssen wir daher veranlasst werden zu untersuchen, durch welche Verdienste dieser Ruf

---

1) 35, 80. 2) 35, 107.

begründet ist und seine Rechtfertigung findet. Wir werden hierbei leider von vereinzelten Bemerkungen und anekdotenartigen Notizen ausgehen müssen, deren Benutzung eben wegen dieser Eigenschaften doppelte Vorsicht erheischt und dabei für unser Urtheil doch nicht eine so sichere Grundlage gewährt, als ein zusammenhängendes Zeugniss, wie sich deren bei Plinius über andere Künstler finden.

Plinius erzählt: [1]) „Apelles hatte die stehende Gewohnheit, nie einen Tag auch noch so beschäftigt hinzubringen, ohne seine Kunst durch Ziehen von Linien zu üben, was von ihm sprichwörtlich geworden ist.“ [2]) Diese Uebung ist zunächst etwas rein Technisches; aber auch nur so betrachtet hat sie immer schon den Nutzen, dass sie dem Künstler Fingerfertigkeit, Gewandtheit, Schnelligkeit, Sicherheit der Hand verleihet. Die Hand stellt freilich nur dar, was das Auge sieht. Aber dem feinsten und gebildetsten Auge folgt die Hand doch nur mangelhaft, wenn sie nicht besonders dafür gebildet worden ist. Die Uebung der Hand ist die Grundlage, auf welcher alle weitere Kunstthätigkeit beruht. Während aber dieses Zeichnen blosser Linien gewöhnlich beim Unterricht als etwas rein elementares betrachtet wird und bald unter dem Zeichnen bestimmter Objecte zu verschwinden pflegt, verschmähte es Apelles nicht, diesen Unterricht an sich selbst fortwährend fortzusetzen, wie ja auch die Virtuosen in der Musik die Fingerübungen nicht zu vernachlässigen pflegen, in Ermangelung eines wirklichen Instruments sogar auf einem Surrogat ohne Ton. Ich glaube, dass nur in diesem ganz strengen Wortsinne die Erzählung des Plinius überhaupt einen richtigen Sinn giebt. Denn wollte man sie auf Zeichnen, Componiren, Malen und überhaupt auf Ausübung der Kunst beziehen, so verdiente sie nicht als etwas besonderes hervorgehoben zu werden, da ja ohnehin bei einem fleissigen Künstler selten ein Tag vergangen sein würde, an dem nicht die Hand in irgend einer Weise künstlerisch beschäftigt gewesen wäre. Streng wörtlich genommen liefert aber diese Nachricht auch den Schlüssel zur Erklärung der berühmten oder, fast möchte man sagen, berüchtigten Geschichte von den drei ineinander gezogenen

---

1) 35, 84. 2) vgl. Apostol. XVI, 44 c.

Linien des Apelles und Protogenes, mit welcher sie bei Plinius noch dazu in enger Verbindung erscheint. Freilich hat man auch diese durch die Annahme erklären zu müssen geglaubt, dass die Linie des Apelles den Umriss irgend eines bestimmten Objectes dargestellt habe. Aber in den Worten des Plinius ist dies auf keine Weise angedeutet: er spricht durchaus nur von drei Linien, die durch ihre Feinheit dem Auge fast verschwänden, und von der höchsten Schärfe, mit der die spätere Linie die frühere (der Länge nach) durchschnitten und getheilt habe. Protogenes mochte an dem zarten Schwunge, der Feinheit und Sicherheit des Striches einer beliebigen Linie den Meister erkennen. Aber indem er noch dem Glauben Raum geben durfte, dass eine freie Genialität, nicht ein bewusstes Können dem Künstler die Hand geführt, zog er ohne die Freiheit, welche Apelles bei der ersten Linie genossen hatte, in diese eine zweite noch feinere, und erklärte sich erst dadurch für besiegt, dass Apelles nun unter den gleichen Schwierigkeiten ihn nochmals in der Feinheit überbot und zugleich dadurch bewies, dass die Sicherheit seiner Hand bei freier Bewegung, wie bei einem bestimmt vorgeschriebenen Zwecke durchaus dieselbe bleibe.

Apelles hatte es also durch ununterbrochene Uebung dahin gebracht, dass seine Hand in der Zeichnung seinem Willen durchaus Folge leistete. Aber eine solche Meisterschaft, wie jede Virtuosität, kann, in falscher Richtung angewendet, für die wahre Kunst eben so verderblich werden, als sie sonst nutzbringend ist. Wir müssen daher weiter fragen, welchen Gebrauch Apelles von ihr machte. Unsere Nachrichten darüber sind leider äusserst dürftig. Von dem Bilde Alexanders zu Ephesos heisst es: die Finger scheinen hervorzutreten und der Blitz sich ausserhalb der Tafel zu befinden. [1]) Zumeist wird diese Wirkung allerdings durch die richtige Beobachtung des Helldunkels erreicht worden sein; doch setzt das Hervortreten der Finger zugleich auch eine hohe Meisterschaft der Zeichnung voraus. Sodann gehört hierher, was Plinius [2]) von dem abgewendeten Herakles bemerkt, dass das Bild sein Gesicht mehr wirklich zu zeigen, als errathen zu lassen schien: nemlich das Auge sah aller-

1) Plin. 35, 92. 2) 35, 93.

dings nur einen Theil des Gesichts im Umrisse von hinten, etwa wie an der mit einer Leibbinde gegürteten Figur der ficoronischen Ciste; aber dieser Umriss war mit so feiner Motivirung jeder Form gezogen, dass das geistige Auge daraus auf die nicht wirklich dargestellten Theile zu schliessen und Herakles mit derselben Sicherheit zu erkennen vermochte, als ob er das Gesicht dem Beschauer zugewendet hätte. — Freilich könnte nun immer ein minder günstiger Beurtheiler behaupten, jene Hand, wie dieses abgewendete Gesicht seien Bravourstücke, durch welche die wahre Kunst nichts gewinne und nur der Künstler sich ein wohlfeiles Lob zu erwerben strebe; und wir müssen deshalb unsere Zuflucht zu weitern Erzählungen des Plinius [1]) nehmen. „Apelles malte Portraits von einer so schlagenden Aehnlichkeit, dass, so unglaublich es klingt, Apio in seinen Schriften berichtet, es habe jemand, der aus dem Antlitz der Menschen wahrsagte, ein sogenannter Metoposcopos (Stirngucker oder Kraniologe, wie wir sagen würden), aus diesen Portraits die Jahre des künftigen Todes oder des verflossenen [Lebens] vorausgesagt." [2]) Ein Citat aus Apio, von Plinius noch dazu mit einem incredibile dictu begleitet, muss nun allerdings von vorn herein unser Mistrauen erregen; zumal es sich um Dinge handelt, an denen sich noch heut zu Tage die Charlatanerie breit macht. Doch dürfen wir, von der Richtigkeit aller übrigen Punkte abgesehen, vielleicht einigen Werth darauf legen, das es gerade Bilder des Apelles sind, an denen ein Kraniologe seine Weisheit gezeigt haben soll; insofern als diese doch Eigenschaften besitzen mussten, welche sie zu diesem Zwecke geeignet erscheinen liessen. Und in dieser Auffassung kann uns auch die Erzählung bestärken, nach welcher Apelles bei seiner Begegnung mit Ptolemaeos aus dem Gedächtniss das Portrait eines ihm nur aus flüchtiger Begegnung bekannten Menschen mit Kohle in leichtem Umriss, aber von der täuschendsten Aehnlichkeit entwirft. [3]) Denn, was hier berichtet wird, setzt nicht nur eine grosse Leichtigkeit, sondern auch Schärfe der Beobachtung voraus,

---

1) 35, 88. 2) aut futurae mortis annos aut praeteritae giebt offenbar keinen Sinn; vitae aber kann wegen der gleichen Endung von praeteritae leicht ausgefallen sein. 3) Plin. l. l.

welche es versteht, die Kennzeichen einer Person oder eines Dinges, in welchen sich vorzugsweise deren Charakter ausspricht, klar und bestimmt aufzufassen und eben so durch die technischen Mittel der Kunst wiederzugeben. Erinnern wir uns nun wieder an die früheren Bemerkungen über die Uebungen des Apelles im Zeichnen, so werden sie uns nicht unternommen scheinen, um mit blosser Virtuosität zu prunken, sondern sie sind nur das Mittel zur sichern Erreichung eines höheren Zweckes, nemlich einer scharfen und feinen Charakteristik.

Von der Zeichnung wenden wir uns zur Farbe und bemerken zunächst, dass Apelles bei Plinius seine Stelle unter den Temperamalern gefunden hat. Wenn nun auch daneben bei Statius [1]) von Apelleae cerae die Rede ist, so dürfen wir doch darin nichts als einen poetischen Ausdruck sehen, indem sonst seine Thätigkeit als Enkaust durch kein sicheres Zeugniss bestätigt wird. — Hinsichtlich der Farbenstoffe begegnen wir wiederum der Angabe des Plinius, [2]) dass die berühmtesten Maler, wie Apelles, Aëtion, Melanthios, Nikomachos, ihre Werke mit nur vier Farben gemalt hätten, Melinum für das Weiss, Attischem Oker für das Gelb, Sinopi'scher Erde für das Roth, Atramentum für Schwarz; und an die vier Farben erinnert er nochmals bei Gelegenheit des blitztragenden Alexander. Cicero [3]) dagegen beschränkt den Gebrauch der vier Farben auf die ältere Epoche des Zeuxis, Polygnot und Timanthes, während er die spätere des Aëtion, Nikomachos, Protogenes, Apelles schon vollkommen durchgebildet nennt. Es leuchtet zunächst ein, dass nicht von einer Behandlung dieser Farben ohne Licht und Schatten die Rede sein kann. Aber auch nach dieser Beschränkung kann die Angabe des Plinius nicht wörtlich verstanden werden, indem er bei mehreren Gelegenheiten noch andere Farben namhaft macht, welche von Malern, die älter als Apelles waren, angewendet wurden. Offenbar soll nur von einfachen, natürlichen Farbstoffen die Rede sein, im Gegensatz zu den materiell kostbaren und gekünstelten. Plinius vergleicht die Einfachheit der älteren Maler bei der höchsten Kunst mit dem Verfall seiner Zeit, trotzdem dass

1) Plin. l. l. 2) silv. 1, 100. 3) Brut. 18.

in dieser der Purpur zum blossen Anstrich der Wände gebraucht werde und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut von Drachen und Elephanten liefere. In ähnlicher Weise könnten wir auch von unserer Zeit reden und ihr etwa die des Raphael gegenüberstellen, in welcher so mancher von heutigen Effectmalern benutzte Farbstoff noch nicht einmal entdeckt war, so dass man nach einem geläufigen, wenn auch ungenauen Malerausdruck sagen könnte: man habe sich damals auf die Okerfarben beschränkt.

Ist somit das Zeugniss des Plinius für die Erkenntniss der besondern Verdienste des Apelles in der Behandlung der Farbe von geringem Werthe; so müssen wir versuchen, diese Lücke durch anderweitige Nachrichten zu ergänzen. Da finden wir denn, dass Apelles mit seinen verhältnissmässig geringen Mitteln doch bedeutende Erfolge erreicht haben muss. So deuten in dem Bilde der Verleumdung die leidenschaftliche Erregtheit der Hauptperson, das bleiche, abgezehrte Aussehen des Neides, die Scham im Antlitz der Reue wenigstens auf mannigfachen Wechsel in den Farbentönen; in welcher Beziehung auch die Darstellungen von Sterbenden nicht zu übersehen sind. Ja die Personificationen der Gewittererscheinungen sind ohne kräftige Farbeneffecte eigentlich kaum denkbar; und dass sie Apelles hier nicht verschmähte, können wir aus dem Bilde Alexanders folgern, in welchem der Blitz eine keineswegs untergeordnete Rolle spielte, da Plinius bemerkt, er scheine sich ausserhalb der Tafel zu befinden. — Dieses Bild hatte aber ausserdem auch in der Behandlung der Farbe manches Auffällige. Während dem Alexander eine weisse, nur gegen die Brust hin und im Gesicht mehr geröthete Hautfarbe eigen war, malte ihn der Künstler dunkler und in einem schmutzigen Tone. Wenn man nun darin einen Tadel hat finden und sogar behaupten wollen, Apelles habe es nicht verstanden, die eigenthümliche Farbe naturgetreu wiederzugeben, [1]) so liegt dieser Auffassung sicher ein Irrthum zu Grunde. Denn in der Normalschönheit, welche Lucian [2]) aus den berühmtesten Kunstwerken zusammenstellen will, soll gerade der Körper nach

1) Lindemann de imag. Alex. ab Apelle picta. 2) imagg. 7.

der Pankaste des Apelles gemalt werden, nicht zu weiss, sondern etwas wie durch das Blut geröthet. Mehr als einer ähnlichen Farbengebung hätte es aber doch auch in dem Bilde Alexanders nicht bedurft. Der Künstler hatte also bei der Wahl eines schmutzigeren Tones offenbar einen besonderen Zweck, und zwar, wie ich glaube, eben den: die Hand mit dem Blitze recht bestimmt hervortreten zu lassen und den Glanz des Blitzes durch den gebrochenen Ton des Körpers zu heben und zu steigern. — In technischer Beziehung mag zur Erreichung dieser und ähnlicher Wirkungen ein besonderes Verfahren von hoher Bedeutung gewesen sein, welches nach Plinius [1]) Bemerkung kein anderer Künstler nachzuahmen verstand. „Er überzog nemlich,„ sagt Plinius, „die fertigen Werke mit einer so dünnen Schwärze, dass bei der Durchsichtigkeit derselben die darunterliegende Farbe einen andern Ton annahm und zugleich vor Staub und Schmutz geschützt wurde, obwohl man die Schwärze selbst erst bei ganz genauer Betrachtung erkannte. Dieses Verfahren war sehr wohl darauf berechnet, dass die Helle der Farben das Auge nicht verletze, indem man sie nun wie durch ein Glas gebrochen anschaute, und dass aus der Ferne betrachtet die zu grellen Farben dadurch unvermerkt einen ernsteren Ton erhielten“ (unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritatis colorem alium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum adpareret, sed et cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret). Das Schwarz, dessen sich Apelles hierbei bediente, wird Elfenbeinschwarz gewesen sein, da Plinius [2]) dieses noch besonders als seine Erfindung anführt. Von dem Verfahren selbst scheint jedoch Plinius trotz der Ausführlichkeit, mit welcher er die Wirkungen desselben beschreibt, keinen vollkommen klaren Begriff gehabt zu haben: denn eben diese bedeutende, unnachahmliche Wirkung würde durch einen einfachen, so zu sagen, firnissartigen Ueberzug mit Schwarz schwerlich erreicht worden sein. Sie erklärt

1) 35, 97. 2) 35, 42.

sich dagegen vollständig durch die Annahme einer ausgebildeten und mit grösster Feinheit durchgeführten Anwendung von Lasuren, für welche gerade in jener eigenthümlichen Färbung des Körpers Alexanders ein besonders auffälliges Beispiel vorliegt. Denn durch sie wird nicht nur den zu hellen Tönen ihre Schärfe genommen, sondern dem Ganzen eine mehr harmonische und zugleich kräftigere Stimmung verliehen, indem durch den durchsichtigen Ueberzug alle Farben von grösserer Klarheit und Tiefe erscheinen.

So wenig wir also über die Einzelnheiten im dem Verfahren des Apelles unterrichtet sind, so dürfen wir doch mit Bestimmtheit annehmen, dass es sich bei demselben nicht mehr blos um einfache Gegenüberstellungen von Licht und Schatten, sondern um einen weit mannigfaltigeren Wechsel verschiedenartiger Töne handelte. Mit Rücksicht hierauf verdient eine Stelle des Plinius [1]) über die Entwickelung des Colorits hier in etwas genauere Berücksichtigung gezogen zu werden. Nachdem er nemlich als die erste Stufe die alte Colorirung ohne Licht und Schatten, als die zweite die Scheidung derselben hingestellt, fährt er fort: postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen; quod inter haec et umbras esset, apellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen. Hier haben wir also statt Licht und Schatten eine Stufenleiter von fünf bis sechs Farbentönen. In der Mitte liegt der tonos, der Localton, die Grundfarbe eines Gegenstandes ohne Rücksicht auf Licht und Schatten. Harmoge, der Uebergang aus dem Localton einer Seits in das Licht, anderer Seits in den Schatten, ist mit Recht von diesen geschieden als besonderer Ton, da er sich keineswegs immer ganz einfach aus der Verbindung des Lichtes oder Schattens mit dem Localton bilden lässt, sondern nur beiden verwandt sein muss, um den etwaigen Gegensatz zwischen ihnen zu vermitteln. Zu diesen Abstufungen fügt nun Plinius endlich noch den splendor, „etwas anderes als Licht," aber offenbar doch diesem am nächsten verwandt, und keineswegs, wie Müller [2]) will, mit dem Localton zu verwechseln. Wir mögen daher den Ausdruck streng wörtlich auffassen und zunächst Glanzlichter verstehen, die besondere

1) 35, 29. 2) Arch. §. 319.

Art von Lichtern, welche sich an glänzenden Körpern bilden, mögen es nun volle Lichter sein oder Reflexe. Es soll nun keineswegs behauptet werden, dass die Beobachtung solcher Lichter ein ausschliessliches Verdienst des Apelles gewesen sei: sein Mitschüler Pausias z. B. musste nach dem, was über sein Stieropfer, über die Glasschale der Methe berichtet wird, gerade nach dieser Richtung sich auszeichnen; aber das müssen wir festhalten, dass, ohne das feinste Verständniss aller dieser Licht- und Farbenwirkungen bei Apelles vorauszusetzen, das Lob und die Bewunderung vieler seiner Bilder nicht wohl zu begreifen sein würde. Vor allem gehören hierher Darstellungen, wie die des Blitzes; aber auch die immer wiederkehrende Bewunderung des Haares der Anadyomene, aus welchem die Göttin die Feuchtigkeit des Meeres ausdrückt, deutet auf ein hohes Verdienst gerade nach dieser Richtung hin.

Die einzelnen Angaben, auf welchen unsere bisherigen Bemerkungen beruhen, reichen nun allerdings nicht hin, um über die Behandlung der Farbe bei Apelles ein eingehendes und abgerundetes Urtheil aufzustellen. Sie laufen auf Einzelnheiten hinaus, welche in ihrem ganzen Umfange zu würdigen uns die allgemeine Grundlage fehlt. So ergeben sich für unsern vorliegenden Zweck eigentlich nur zwei Punkte von allgemeiner Bedeutung zur Würdigung des Künstlers, nemlich einer Seits die Thatsache, dass seine Werke auch hinsichtlich der Farbe zu dem Vollendetsten gehörten, was die griechische Kunst geleistet, anderer Seits dass diese Vollendung auf einer bei aller Einfachheit der Mittel doch höchst durchgebildeten und verfeinerten Technik beruhte.

Wir erinnern jetzt daran, dass das Ergebniss unserer Bemerkungen über die Zeichnung durchaus hiermit übereinstimmend lautete, um uns nun noch ausdrücklich die Frage nach dem Ursprunge solcher Vortrefflichkeit vorzulegen. Die Antwort lautet, wie sie in ähnlichen Fällen eigentlich nie anders lauten kann: das Höchste nach irgend einer Richtung hin wird stets nur erreicht werden durch die Verbindung von natürlicher Befähigung mit gründlicher Ausbildung.

Wir dürfen es für die künstlerische Entwickelung des Apelles keineswegs gering anschlagen, dass er es nicht verschmähte, selbst als ein nicht mehr ungebildeter Künstler

sich in die Schule von Sikyon zu begeben. Gerade deshalb, weil er aus freiem Antrieb diese Schule zu seiner höheren Ausbildung wählte, müssen wir um so mehr von seinen Bestrebungen überzeugt sein, sich alle die Vorzüge, durch welche sie vor andern ausgezeichnet war, anzueignen. Diese beruhten aber auf der Gründlichkeit der Lehre und der Zurückführung derselben auf theoretisch-wissenschaftliche Grundlagen. Wenn wir nun bedenken, welchen Werth Pamphilos auf den Unterricht im Zeichnen legte, so lässt sich in den ununterbrochenen täglichen Uebungen des Apelles der Einfluss des Lehrers nicht verkennen. Hören wir das Lob der Verkürzung am Arme Alexanders, so werden wir uns erinnern, dass das berühmteste Meisterstück einer Verkürzung einen Mitschüler des Apelles, den Pausias, zum Urheber hatte. Eben diesem Künstler verdankt die Enkaustik ihre Ausbildung, welche in den Ansichten über das Colorit einen wesentlichen Umschwung hervorbringen musste. Apelles arbeitete zwar nicht in dieser Kunstgattung; aber um so deutlicher tritt sein Bestreben hervor, die Temperamalerei auf eine Stufe der Ausbildung zu erheben, welche eine Vergleichung mit ihrer Nebenbuhlerin nicht zu scheuen brauchte. Die Kräftigkeit und Durchsichtigkeit der Farben, welche der letzteren zur hauptsächlichsten Empfehlung dienen mochte, suchte er durch eine ausgedehnte systematische Anwendung von Lasuren zu erreichen; und wie wir die Bewunderung des Stieres von Pausias zum Theil aus der musterhaften Behandlung des Glanzes auf dem dunkelen Felle des Thieres erklärten, so vermutheten wir, dass die gelungenen Effecte in manchen Werken des Apelles ebenfalls auf der Beobachtung jenes „splendor" beruhten. Finden wir demnach bei beiden Schülern des Pamphilos durchaus analoge Bestrebungen, so dürfen wir diese Erscheinung auf die Gemeinsamkeit der Lehre zurückzuführen nicht weiter Anstand nehmen. Den Beweis aber dafür, dass Apelles der theoretischen Belehrung einen hohen Werth beilegte, hat er selbst endlich dadurch geliefert, dass er es nicht verschmähte, Bücher über die Kunst für seinen Schüler Perseus zu schreiben. Apelles erscheint demnach als ein würdiger Genosse der durch Gründlichkeit und Solidität des Wissens vor allen ausgezeichneten Kunstschule von Sikyon; und wenn daher

Plinius (35, 79) sagt: er allein habe der Malerei fast mehr genützt, als alle andern, obwohl zu seiner Zeit die bedeutendsten Maler gelebt; so werden wir darin nicht blos ein allgemeines Lob seiner Vortrefflichkeit, sondern eine Hinweisung auf die mannigfaltigen Fortschritte erkennen dürfen, welche die Ausübung der Kunst dem Apelles verdankte. [1])

Trotzdem, und namentlich, wenn wir der Beschränkungen gedenken, denen sich die Kunst des Apelles in Hinsicht auf das poetische Schöpfungsvermögen unterworfen zeigte, würde uns die einstimmige Bewunderung des Alterthums doch kaum gerechtfertigt erscheinen. wenn seinen Werken nicht ausser den bisher betrachteten Vorzügen noch ein besonderer, man möchte sagen, unwiderstehlicher Zauber eigen gewesen wäre. Diesen bezeichnen die Alten nach dem Vorgange des Apelles selbst durch ein einziges Wort: „Während er die Werke seiner vorzüglichsten Zeitgenossen sonst in jeder Beziehung bewunderte, hielt er doch daran fest, dass ihnen jene seine Anmuth (Venerem) fehle, welche die Griechen als Charis bezeichnen, in allem Uebrigen hätten sie ihn erreicht, hierin allein sei ihm niemand gleich." [2]) Worauf nun diese Anmuth ihrer äusseren Erscheinung nach beruhe, das lehrt uns wiederum Apelles selbst. Beim Anblick des Jalysos von Protogenes soll er nemlich über die mit unsäglicher Sorgfalt durchgeführte Vollendung wahrhaft betroffen gewesen sein und gern dem Protogenes den Vorrang vor sich eingeräumt haben: nur in einem Punkte müsse er diesen für sich selbst in Anspruch nehmen, darin nemlich, dass er verstehe, die Hand zur rechten Zeit von der Arbeit zurückzuziehen; denn eine zu grosse Sorgfalt thue der Anmuth Eintrag. [3]) Nicht also die Vollendung an sich, sondern das Maass der Vollendung wird hiermit als das Höchste in der Kunst hingestellt. Wenn aber Protogenes zu diesem Ziele trotz der angestrengtesten Sorgfalt nicht zu gelangen

---

1) Ich verbinde nämlich: picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, cum eadem aetate maxumi pictores essent, indem ich von den dazwischen geschobenen Sätzen den ersten: voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent, für einen Zusatz der zweiten Redaction, den zweiten: praecipua eius in arte venustas fuit, für eine Randglosse zu der folgenden Bemerkung über die Charis des Apelles halte. 2) Plin. 35, 79. 3) Plin. 35, 80; Plut. Demet. 22; Ael. v. h. XII, 41; vgl. Cic. orat. 22, §. 73.

vermochte, so werden wir dem Apelles als dem unerreichten Muster in dieser Beziehung noch eine besondere geistige Eigenschaft vor jenem zuerkennen müssen. Ich glaube dieselbe bei Quintilian bezeichnet zu finden, wenn er neben der Grazie das ingenium als den bedeutsamsten Vorzug des Apelles hinstellt. [1]) Natürlich kann dieser Ausdruck hier nicht von jener angeborenen Gabe der Erfindung und Motivirung verstanden werden, von welcher ihn Plinius auf Timanthes angewendet hat, sondern er ist offenbar von Quintilian gewählt, um eben jene Grazie ihrem Ursprunge nach nicht sowohl als ein Ergebniss gründlicher Studien, sondern als eine angeborene Gabe, ein freies Geschenk der Natur zu bezeichnen, die freilich aber erst dadurch eine so hohe Bedeutung erlangt, dass sie bei Apelles sich mit einer seltenen Gründlichkeit der Bildung verbunden zeigt. Darum ist sie bei ihm, so zu sagen, die Krone der Vollendung. Denn sie lässt uns die während der Arbeit angewandte Sorgfalt und Mühe vergessen, und das Werk erscheint nicht mehr als etwas Gemachtes, sondern Gewordenes, gewissermassen als eine freie Manifestation der Gesetze künstlerischer Gestaltung.

Hieraus erklärt sich die fast einstimmige Bewunderung, welche das Alterthum dem Apelles hat zu Theil werden lassen; [2]) und sie erscheint auch vollkommen gerechtfertigt, sofern wir uns nur gegenwärtig halten, dass auch sie auf der Anerkennung nicht aller, sondern bestimmt begrenzter Seiten der künstlerischen Thätigkeit beruht. Hierauf einen besondern Nachdruck zu legen, veranlasst mich der Standpunkt, den ich bei der Beurtheilung eines Künstlers angenommen habe, welcher im entschiedensten Gegensatze zu Apelles steht, nemlich des Polygnot. Ihm glaubte ich, gestützt hauptsächlich auf das Zeugniss des Aristoteles, eine Bedeutung beilegen zu müssen, in welcher er von keinem der Nachfolgenden erreicht worden ist. Soll nun der Widerspruch gelöst werden, der in der Anerkennung des

1) XII, 10: ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus. 2) Von ganz allgemein gehaltenen rühmenden Erwähnungen trage ich hier noch nach: Diodor. exc. Hoesch. XXVI, 1; Cic. ad Att. II, 21; Columell. I, praef. §. 31; Epithal. Maxim. et Const. dict. c. 6; Justinian instit. II, 1, 34.

einen, wie des andern scheinbar enthalten ist, so wird uns dies eben nur dadurch gelingen, dass wir das Verdienst eines jeden scharf auf eine bestimmte Sphäre beschränken. Dem Polygnot gebührt die erste Stelle auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens, also auf einem Gebiete, welches von der besondern Gattung der Kunst in gewissen Beziehungen unabhängig ist, so dass sich wohl sagen lässt, Polygnot sei grösser als Künstler im allgemeinen, denn als Maler im engeren Sinne des Wortes. Apelles dagegen ist unerreichbar in der Meisterschaft, mit welcher er alle Mittel der malerischen Darstellung zu handhaben verstand; sein Ruhm beruht auf der Kunst des Malens. In der Geschichte der Sculptur zeigen sich an den Werken des Phidias Gedanke und Darstellung auf gleicher Stufe der höchsten, harmonischen Vollendung. In der Geschichte der Malerei hat jedes dieser beiden Gebiete seinen gesonderten Mittel- und Höhepunkt, und der Ruhm, welcher dort den Phidias über alle andern unbezweifelt erhebt, erscheint deshalb hier getheilt zwischen den beiden Persönlichkeiten des Polygnot und des Apelles.

Protogenes.

Die Hauptquelle unserer Kenntniss dieses Künstlers bildet so vorzugsweise Plinius, dass wir seinen ganzen Bericht [1]) hier vollständig voranschicken wollen: „Zugleich mit Apelles und Aristides blühte auch Protogenes. Sein Vaterland war Kaunos, der Sitz eines den Rhodiern unterworfenen Stammes. Höchste Armuth im Beginne seiner Laufbahn und das höchste Streben in der Kunst erklären seine geringere Fruchtbarkeit. Wer sein Lehrer gewesen, hält man nicht für ausgemacht. Einige meinen sogar, er habe Schiffe gemalt bis zu seinem fünfzigsten Jahre: zum Beweise diene, dass, als er zu Athen an dem berühmtesten Orte des Heiligthums der Athene das Propylaeon malte, er in dem berühmten Gemälde des Paralos und der Hammonias, welches von Einigen Nausikaa genannt wird, unter dem von den Malern als Parerga bezeichneten Beiwerk kleine lange Schiffe angebracht habe, damit dadurch klar werde, von welchen Anfängen seine Werke bis zum

1) 35, 101—106.

Gipfel glänzenden Ruhmes gelangt seien. Die Palme unter seinen Gemälden hat der Jalysos, zu Rom im Friedenstempel geweiht. Als er ihn malte, soll er von feuchten Lupinen gelebt haben, weil sie zugleich Hunger und Durst stillen, damit er nicht durch zu viel Wohlgeschmack die Kräfte seiner Sinne abstumpfe. Auf dieses Bild trug er viermal Farbe auf gegen die Gefahren der Beschädigung und des Alters, damit, wenn die obere Farbe wiche, die untere an ihre Stelle trete. Es befindet sich darauf ein wunderbar gebildeter Hund, insofern an ihm auch der Zufall mitgemalt hat. Der Künstler glaubte an ihm den durch das Keichen hervorgebrachten Schaum nicht gehörig herauszubringen, während er an allen übrigen Theilen, was sehr schwer war, sich selbst genügt hatte. Es misfiel aber gerade die Kunstmässigkeit; sie liess sich nicht mindern und schien doch zu gross und zu weit von der Wahrheit entfernt; der Schaum schien gemalt zu sein, nicht aus der Schnauze hervorzuquellen, zu grösster Seelenpein des Künstlers, welcher in dem Bilde die Wahrheit, nicht die Wahrscheinlichkeit erstrebte. Oefters hatte er die Farbe weggewischt und den Pinsel verändert, und konnte sich doch auf keine Weise genügen. Endlich erzürnt auf die Kunstmässigkeit, dass sie sich so offen erkennen lasse, warf er den Schwamm auf die verhasste Stelle des Gemäldes, und dieser setzte die weggewischten Farben wieder so hin, wie er es durch seine Sorgfalt gewünscht hatte; und so stellte in dem Gemälde ein glücklicher Zufall die Natur dar. Wie in diesem Beispiele soll auch Nealkes einen ähnlichen Erfolg beim Schaum eines Pferdes erlangt haben, indem er eben so den Schwamm darauf warf, als er seinen Rossebändiger malte, der ein Paar Pferde zurückhielt. So zeigte Protogenes auch den Weg zur Glücksgöttin. Wegen dieses Jalysos, nemlich um dieses Bild nicht zu verbrennen, zündete der König Demetrios Rhodos nicht an, obwohl er es allein von der Seite, wo das Bild sich befand, nehmen konnte; und während er des Gemäldes schonte, entging ihm die Gelegenheit zum Siege. Protogenes befand sich damals in seinem Gärtchen in der Vorstadt, d. h. im Lager des Demetrios; und unbekümmert um die Kämpfe ging er von den angefangenen Werken erst weg, als ihn der König rufen liess, und auf die Frage, wie er es wage, sich ausserhalb

der Mauern aufzuhalten, antwortete er: er wisse, dass der König mit den Rhodiern Krieg führe, nicht mit den Künsten. Zu seinem Schutze stellte der König Wachen auf, erfreut, die Hände zu erhalten, deren er geschont hatte; und um ihn nicht öfter wegzurufen, kam er, der Feind, freiwillig zu ihm, und sah, ohne seiner Siegeswünsche zu gedenken, während des Waffenlärmes und des Mauernsturmes dem Künstler zu. An dem in seiner Zeit gemalten Bilde haftet noch der Ruf, dass es Protogenes „unter dem Schwerte" gemalt habe. Es ist ein Satyr, anapauomenos, der ruhende genannt, und damit die Hinweisung auf die sichere Ruhe jener Zeit nicht fehle, hält er die Flöten. Er malte auch die Kydippe und Tlepolemos, und Philiskos, den Tragödienschreiber im Nachsinnen, einen Athleten, den König Antigonos und die Mutter des Philosophen Aristoteles, welcher ihm rieth, die Thaten Alexanders des Grossen zu malen wegen des unvergänglichen Ruhmes derselben. Aber sein geistiger Drang und eine gewisse Begierde nach Kunst (d. h. nach der höchsten kunstmässigen Durchbildung) trieb ihn vielmehr zu den genannten Dingen. Zuletzt malte er Alexander und Pan; er machte auch Bildwerke aus Erz (nemlich Krieger, Bewaffnete, Jäger und Opfernde), wie wir [1]) gesagt haben."

Hierzu gesellt sich bei Plinius noch, was schon früher über das Verhältniss des Protogenes zu Apelles mitgetheilt worden ist, das Urtheil des Letzteren über seine Kunst und namentlich über den Jalysos; die Geschichte von den drei Linien, und die Sage, dass Apelles Bilder des Protogenes habe kaufen wollen, angeblich um sie als eigene Werke wieder zu verkaufen.

Kaunos wird als Vaterstadt des Protogenes auch von Pausanias [2]) und Plutarch [3]) angegeben. Suidas [4]) und Constantinus Porphyrogenitus [5]) nennen Xanthos in Lykien. Beide Städte liegen nicht sehr weit von einander entfernt und Rhodos gegenüber; der Widerspruch dieser Angaben ist also sachlich unwesentlich. Sein Wohnsitz war Rhodos; doch arbeitete er die in Athen befindlichen Werke vielleicht an Ort und Stelle. Dort konnte er auch die Bekanntschaft des

1) 34, 91. 2) I, 3, 4. 3) Demetr. 22. 4) s. v. *Πρωτογένης*. 5) de themat. c. 14.

Aristoteles machen, welcher sich daselbst von Ol. 111, 3 bis 114, 3 (334—322 a. C.) aufhielt und bald nach seinem Weggange von dort starb. In dieser Zeit musste also Protogenes sicher schon als Maler thätig sein. Bis zur 119ten Olympiade führt uns dann die Begegnung mit Demetrios bei der Belagerung von Rhodos herab. Nehmen wir dazu, was sich aus seinem Verhältnisse zu Apelles, aus dem Bilde des Antigonos und des Philiskos, eines Dichters der alexandrinischen Pleias ergiebt, so dürfen wir mit Sicherheit die Thätigkeit des Protogenes in die Zeit Alexanders und seiner ersten Nachfolger setzen. Wäre die Sage begründet, dass er bis in sein fünfzigstes Jahr Schiffe gemalt, so müsste er ein hohes Alter erreicht haben. Indessen steht wenigstens so viel fest, dass er erst in reiferen Jahren zu hohem Ruhme gelangte.

Unter seinen Werken müssen vor allem der Jalysos und der ruhende Satyr auch deshalb etwas ausführlicher in Betracht gezogen werden, da man, durch schwankende Nachrichten der Alten veranlasst, diese beiden Gemälde mit Unrecht für ein einziges hat halten wollen. Die schon von Lessing [1]) hervorgehobene Nothwendigkeit der Scheidung beider ist in neuerer Zeit ausführlich von Stark [2]) nachgewiesen worden, und es freut mich, dass ich, noch ehe ich seine Arbeit kannte, hier wie in mehreren andern Punkten der Künstlergeschichte, zu durchaus übereinstimmenden Resultaten mit ihm gelangt war. — Plinius, von dem wir ausgehen, scheidet bestimmt den unfertigen Satyr, an welchem der Künstler im Lager des Feindes arbeitet, und den Jalysos, welcher schon fertig und in Rhodos aufgestellt für Demetrios Veranlassung wird, den Plan seiner Belagerung zu verändern oder gänzlich aufzugeben. Wenn nun nach Plutarch [3]) und Gellius [4]) die Rhodier eine Gesandtschaft an den König schicken, um Schonung für dieses Bild zu erlangen, und dieser sich ihnen willfährig zeigt, indem er antwortet: lieber wolle er die Bilder seines Vaters verbrennen, als ein mit solcher Mühe durchgeführtes Kunstwerk, so liegt bis dahin kein Widerspruch mit Plinius vor. Dagegen finden sich in

1) Laokoon, Cap. XI. 2) arch. Studien S. 26 fg. 3) Demetr. 22 und apophth. reg. p. 183 A. 4) XV, 31.

der Erzählung der weiteren Umstände bedeutende Abweichungen. Ich will hier ganz ausser Acht lassen, dass Gellius den Protogenes damals schon gestorben sein lässt. Aber er sagt noch weiter: der Jalysos sei in einem Gebäude der Vorstadt aufgestellt gewesen, und Demetrios habe dasselbe aus reinem Neide anzünden wollen. Auch nach Plutarch befindet sich der Jalysos in der Vorstadt und geräth noch nicht ganz vollendet in die Gewalt des Königs. Aber warum hätte er, ein Bewunderer der Kunst, ihn dann verbrennen sollen? Warum, sofern nur das Gebäude in seiner Gewalt war, nahm er nicht das Bild von dort weg und setzte dann die Belagerung fort? Denn dass es sich entfernen liess, geht daraus hervor, dass es später nach Rom versetzt ward. Welchen Sinn hat überhaupt unter den angegebenen Umständen die Gesandtschaft der Rhodier? Offenbar hatte Demetrios keine Macht über das Bild und konnte auch die Rhodier nicht zwingen, es von der heiligen Stätte, wo es geweiht war, zu entfernen. Die Widersprüche bei Plutarch und Gellius aber erklären sich einfach daraus, dass sie die auf den Satyr bezüglichen Erzählungen aus einer bei ähnlichen anekdotenartigen Nachrichten so häufigen Unachtsamkeit auf den Jalysos übertrugen. Das gewichtigste Zeugniss indessen in dieser ganzen Frage liefert uns als Augenzeuge Strabo, [1]) der bei der Beschreibung von Rhodos den Jalysos und den Satyr als zwei Gemälde anführt: *αἱ τοῦ Πρωτογένους γραφαὶ ὅ τε Ἰάλυσος καὶ ὁ Σάτυρος.* Da nun Suidas [2]) und Constantinus Porphyrogenitus [3]) von Gemälden des Protogenes im Heiligthum des Dionysos zu Rhodos sprechen, die von Strabo angeführten Kunstwerke aber sich meist dort und im Gymnasion befanden, so dürfen wir wohl das Dionysion als den ursprünglichen Aufstellungsort jener beiden Gemälde betrachten. Zu Rhodos befand sich der Jalysos noch zu Cicero's Zeit, [4]) während Plinius ihn im Friedenstempel zu Rom sah, mit dem er unter Commodus verbrannt sein wird. Ob der Satyr dasselbe Schicksal erfahren, wird nicht bestimmt angegeben. — Hinsichtlich der Darstellung wissen wir über den Satyr zuerst durch Plinius, dass er in lässiger Ruhe mit der Doppel-

---

1) XIV, p. 652. 2) s. v. *Πρωτογένης.* 3) l. l. 4) Verr. IV, 60, §. 135; or. 2, c. 5.

flöte dargestellt war. Ausserdem berichtet Strabo, dass auf den Pfeiler neben ihm der Künstler ursprünglich ein Rebhuhn gemalt hatte, mit einer solchen Meisterschaft, dass alle Welt, besonders aber die Rebhuhnzüchter darüber entzückt waren und über dem Beiwerk die Hauptsache, die menschliche Figur gänzlich übersahen; weshalb Protogenes von den Vorstehern des Heiligthums sich die Erlaubniss erwirkte, das Rebhuhn als störend aus dem Gemälde zu tilgen. Es gedenkt desselben auch Eustathius. [1]) — Der Jalysos, an welchem Protogenes nach Aelian [2]) sieben, nach Fronto [3]) elf Jahre ausschliesslich gemalt hatte, wird, wie der Hund mit der schäumenden Schnauze schliessen lässt, als Jäger dargestellt gewesen sein. Vermuthlich stand er nicht allein, sondern in Verbindung mit noch andern Werken des Protogenes, den Gemälden der Kydippe und des Tlepolemos. Denn Jalysos, der Stammheros der gleichnamigen Stadt, war der Sohn der Kydippe; und Tlepolemos, der Führer der Rhodier vor Troia, ist gleichfalls als Gründer rhodischer Städte bekannt. Protogenes hatte also wahrscheinlich einen ganzen Cyclus rhodischer Stammesheroen gemalt.

Vielfachen Erörterungen sind ferner die Malereien unterworfen worden, welche Protogenes in den Propyläen zu Athen ausführte und Plinius in folgender Weise bezeichnet: fecit nobilem Paralum et Hammoniada quam quidam Nausicaan vocant. Bevor man die handschriftlichen Lesarten des Plinius genauer kannte, durfte man wegen der Doppelbenennung Nausikaa vermuthen, dass Hammoniada aus Hemionida entstanden, und Nausikaa und das Mädchen auf dem Maulthierwagen durchaus gleichberechtigte Bezeichnungen seien. Jetzt indessen muss die Lesart Hammoniada als durch die Handschriften vollkommen gesichert gelten, um so mehr als Sillig in seiner neuen Ausgabe für dieselbe eine vollkommen genügende Erklärung beibringt. Danach waren Paralos und Hammonias auf einem und demselben Gemälde dargestellt und dieses berühmte Gemälde (nobilem sc. picturam, quam ...) nannten einige Nausikaa. Paralos ist der attische Heros, welchem von Einigen die Erfindung der langen Schiffe zuge-

---

1) ad Dion. Perieg. 504. 2) V. H. XII, 41. 3) ad M. Caes. L. II, p. 42 ed. Rom.

schrieben ward, und von welchem eines der zu heiligen Sendungen bestimmten Staatsschiffe den Namen erhalten hatte. Hammonias war der Name eines ähnlichen Schiffes, welches aber erst in späterer Zeit, wahrscheinlich als Alexander sich für einen Sohn des Ammon erklärt hatte, gebaut und zu gleichen Sendungen verwendet wurde. War nun Paralos als Seemann dem Odysseus ähnlich dargestellt und ihm gegenüber die Personification der Hammonias als Frauengestalt, so kann es nicht auffallen, wenn der Haufe der weniger unterrichteten Beschauer an die weit bekanntere Begegnung des Odysseus und der Nausikaa erinnert wurde und danach seine Bezeichnung wählte. Neben den Personificationen der beiden Schiffe aber, für welche sich in künstlerischer Beziehung ein Verhältniss, wie zwischen Vater und Tochter fast von selbst ergab, sind die kleinen langen Schiffe ein durchaus sachgemässes Beiwerk, für dessen Erklärung die gesuchte Anspielung auf die Schiffsmalerei des Protogenes gänzlich überflüssig erscheint. Wenn man nun endlich darauf hingewiesen hat, dass Pausanias (1, 22, 5) als in der Pinakothek neben den Propyläen befindlich eine Darstellung der Nausikaa erwähnt, so wie dass dort der Name des Polygnot als des Malers aus dem des Protogenes verderbt sein könne und also möglicher Weise Pausanias und Plinius von demselben Werke sprächen, so verliert diese Vermuthung ihren Werth durch die früher gelieferte Nachweisung, dass dort Pausanias einen Cyklus von sechs heroischen Bildern beschreibt, wie er der Kunstrichtung des Polygnot durchaus entsprechend, bei Protogenes ohne Analogie ist, während jene Personificationen wieder mit der Eigenthümlichkeit des Letztern durchaus übereinstimmen. Des Paralos als in Athen befindlich gedenkt endlich auch Cicero.[1] — Ueber die übrigen Werke genügen wenige Bemerkungen. Von mythologischen Gegenständen wird nur noch ein Pan genannt. Aber auch dieser bildete schwerlich ein Gemälde für sich. Denn da Plinius Alexandrum ac Pana anführt, durch ac aber bei ihm zwei zu einem und demselben Werke gehörige Figuren verbunden zu werden pflegen, so liegt die Vermuthung nahe, dass Alexander, wie von Apelles als Zeus, so von

1) Verr. IV, 60, §. 135.

Protogenes wegen seines Zuges nach Indien, als neuer Dionysos dargestellt war, in welcher Bedeutung ihm Pan als Schildträger durchaus passend zugesellt erscheinen würde. — Zur Classe der Portraits gehören ausser diesem Alexander Philiskos, Antigonos, die Mutter des Aristoteles und vielleicht ein Athlet. Unbestimmt müssen wir es lassen, in welcher Weise die Thesmotheten im Rathhause der Fünfhundert zu Athen, das einzige von Pausanias (I, 3, 4) erwähnte Bild des Protogenes, aufgefasst waren. — Von seinen plastischen Werken wird keines namentlich hervorgehoben. — Dagegen erfahren wir aus Suidas, dass er *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων* zwei Bücher geschrieben hatte.

Protogenes erscheint in den Nachrichten der Alten durchaus als ein Künstler ersten Ranges. Aber bei keinem Künstler von so ausgezeichnetem Rufe sind wir weniger im Stande, das Wesen seines künstlerischen Verdienstes im Einzelnen nachzuweisen, als bei ihm; und was wir über ihn erfahren, bezieht sich eigentlich noch mehr auf seine Person, als auf seine Kunst. Wollen wir auch auf die anekdotenartige Erzählung, dass er bis zu seinem fünfzigsten Jahre Schiffsmaler gewesen, keinen zu hohen Werth legen; so müssen wir doch an der Ueberlieferung festhalten, dass seine äussere Lage in früheren Jahren eine sehr dürftige war. Armuth mochte ihn hindern, sich einem der berühmten Meister in die Schule zu geben; daher sein Lehrer unbekannt ist. Armuth mochte ihn ferner hindern, früh zu anerkanntem Ruhme zu gelangen; so dass erst die uneigennützige Bewunderung eines Apelles ihn aus dem Staube hervorzuziehen vermochte. Um so mehr müssen wir bewundern, dass solche Verhältnisse die Spannkraft seines Geistes nicht lähmten, sondern vielmehr stärkten. Wir kennen kaum ein anderes Beispiel, dass es einem Künstler mit seiner Kunst mehr Ernst gewesen, als ihm. Um seinen Geist frisch zu erhalten, verschmähte er es nicht, die Bedürfnisse seines Körpers auf die nothdürftigste Nahrung zu beschränken. Sieben, nach Andern elf Jahre verwendete er auf ein einziges Werk, den Jalysos, immer eine lange Zeit, selbst wenn wir annehmen wollen, dass hier nicht die Figur des Jalysos allein, sondern in Verbindung mit einer Reihe rhodischer Stammheroen, wie Kydippe, Tlepolemos, zu verstehen sei. Viermal übermalte

er den Jalysos, um dem Gemälde die grösste Solidität und Dauer zu sichern. Dass die Zahl seiner Werke gering, begreift sich unter solchen Umständen leicht; aber eben so, dass nach Quintilian [1]) keiner ihm den Ruhm der Sorgfalt (cura) streitig macht. Seine Werke werden von dem ganzen Alterthume dem Höchsten gleichgestellt, was die Kunst geleistet: selbst Apelles steht wie versteinert vor dem Jalysos; und nur einen Umstand tadelt er nicht sowohl, als dass er ihn beklagt: dass nemlich die Kunst zu gross sei und daher die höchste Anmuth, welche auf dem richtigen Maasse der Vollendung beruhe, verloren gehe. Er stand, wie Plinius sich ausdrückt, auf der arx ostentationis, dem Höhepunkte glänzender Meisterschaft, auf welchem niemand ihn überragte.

Fleiss und Sorgfalt werden aber in der Kunst nur da zu einer Stufe hoher Vollendung führen, wo sie mit andern specifisch künstlerischen Eigenschaften gepaart erscheinen. Hier nun tritt leider die Lückenhaftigkeit unserer Ueberlieferung zu Tage, welche uns nicht erlaubt, eben diese Eigenschaften genauer zu bestimmen. — Hinsichtlich der Gegenstände, welche Protogenes für seine Darstellungen wählte, scheint ziemlich dasselbe zu gelten, was wir über Apelles bemerkt haben. Von einer bewegten, mannigfaltig gegliederten Handlung kann eigentlich nirgends die Rede sein, schon darum nicht, weil die Darstellung selten über eine einzelne Figur hinausgeht. Eine hohe geistige oder ideale Bedeutung kommt den gewählten Gestalten an sich ebenfalls nicht zu; und gehen wir von den Gestalten des Paralos und der Hammonias aus, so können wir vermuthen, dass Protogenes auch in der Darstellung der rhodischen Stammesheroen sich mehr einer symbolisirenden, als einer individualisirenden Auffassung zugeneigt haben mag. Auch die wenigen uns bekannten einzelnen Motive, die gemächliche Ruhe des Satyrs, das Sinnen des Dichters Philiskos, sind durchaus einfacher Natur und der Art, dass ihre Durchführung keinen grossen Aufwand poetischer Schöpfungskraft erheischt. Genug, alles drängt uns zu der Ansicht, dass bei Protogenes, wie bei Apelles, das hohe Verdienst nicht sowohl in dem geistigen

1) XII, 10.

und poetischen Gehalte, als in der vollendeten künstlerischen Durchführung ihrer Werke zu suchen sei, welche die Illusion bis zur höchsten Spitze getrieben hatte. So sagt denn Petronius, [1]) man könne „die Studien des Protogenes, die mit der Wahrheit der Natur selbst wetteifern, nicht ohne eine gewisse Scheu betrachten:“ Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. So will der Künstler bei dem Schaume am Hunde neben Jalysos uns die Kunstmässigkeit (artem) so gänzlich vergessen machen, dass wir die Wirklichkeit vor Augen zu haben glauben sollen. Und so bewundert auch der grosse Haufe vor Allem die Natürlichkeit an dem Rebhuhn neben dem Satyr. Aus allen diesen Notizen lernen wir indessen immer noch nicht die Mittel kennen, durch welche er diese Erfolge erreichte. Fragen wir nach der Zeichnung, so erhalten wir keine Antwort ausser der Anekdote über seinen Wettstreit mit Apelles, aus welcher wir allerdings auf eine grosse Sicherheit und Feinheit in der Führung des Pinsels schliessen müssen. Hinsichtlich der Farbe zeigt sich derselbe Mangel an Nachrichten: denn was will es bedeuten, wenn Cicero [2]) den Protogenes neben Apelles, Aëtion, Nicomachos den ältern Malern, welche nur die vier Farben angewendet, als vollendet in allen Beziehungen gegenüberstellt? Auch daraus, dass er den Jalysos viermal übermalte, können wir auf das Colorit keinen Schluss machen. Wenn wir nun endlich hören, dass er auch Theoretiker war und über die Kunst schrieb, so sehen wir darin allerdings einen neuen Beweis für den Fleiss und die Sorgfalt des Künstlers, welcher auch nach dieser Seite hin seine Aufgabe gründlich durcharbeiten will; worauf aber sich vorzugsweise seine Aufmerksamkeit richtete, das lehrt uns auch der Titel seiner Schriften nicht, da der eine Ausdruck: *περὶ γραφικῆς* sich ganz allgemein auf Zeichnen und Malen bezieht, der andere: *καὶ σχημάτων* bei unserer mangelhaften Kenntniss der antiken Maler-Terminologie mancher Zweideutigkeit unterworfen erscheint.

So kennen wir eigentlich nur die Thatsache der Berühmtheit des Protogenes, nicht aber die Gründe, auf denen sie beruht. Dazu kömmt, dass er gänzlich isolirt und aus-

---

1) c. 84. 2) Brut. 18.

serhalb des Zusammenhanges einer Schule dasteht, aus welchem wir sonst wohl Folgerungen zu ziehen berechtigt wären. Den einzigen Haltpunkt gewährt noch sein Verhältniss zu Apelles. Denn wenn schon die wenigen uns bekannten Thatsachen auf eine Verwandtschaft ihrer künstlerischen Bestrebungen hindeuten, so dürfen wir wohl den Ausspruch des Apelles, demzufolge Protogenes mit Ausnahme jener besonderen leichten Anmuth in allen übrigen Stücken ihm gleich, wenn nicht überlegen war, im strengeren Wortsinne nehmen und daher so deuten, dass Apelles gerade darum zur Anerkennung des Protogenes sich veranlasst fühlte, weil er an ihm ein dem seinigen durchaus gleichartiges Verdienst wahrnahm. So mögen denn auch wir uns damit begnügen, dass wir dem Protogenes seine Stelle durchaus neben Apelles anweisen und nur darin eine Verschiedenheit finden, dass bei Apelles mehr aus ursprünglicher Begabung hervorging, was Protogenes durch die grösste Ausdauer und Sorgfalt zu erreichen bestrebt war.

Aëtion.

Aëtion war bis vor nicht langer Zeit einzig aus Lucian bekannt, indem man die ihn betreffenden Erwähnungen bei Cicero und Plinius auf Echion als einen zweiten Künstler bezog. Die Identität beider hat in durchgreifender Weise zuerst Stark [1]) nachgewiesen, mit dem ich hierin, wie in der Bestimmung der Zeit durchaus übereingetroffen bin. — Was zuerst den Namen anlangt, so ist Echion ganz zu verwerfen. Bei Lucian steht Ἀετίων fest; bei Cicero im Brutus [2]) führen die Handschriften auf Eetion, in den Paradoxen [3]) auf dasselbe oder Aetion; bei Plinius endlich an drei Stellen [4]) lassen die besten Handschriften ebenfalls nur die Wahl zwischen Aëtion und Eëtion: zwei nur dialektisch verschiedenen Formen desselben Namens, durch welche uns die Vermuthung nahe gebracht wird, dass der Künstler als Ionier der asiatischen oder specieller der ephesischen Malerschule angehört habe. — Nicht minder bestimmt, als die Identität des Namens, lässt sich aber die der Person nachweisen: Cicero im Brutus nennt Aetion zusammen mit Nikomachos, Protogenes, Apelles

1) Arch. Stud. S. 40—46. 2) 18. 3) 5, 2. 4) 34, 50; 35, 50 u. 78.

als vollendete Maler im Gegensatz zur älteren Schule; in den Paradoxen wird ein Gemälde des Aetion als etwas so vorzügliches, wie eine Statue des Polyklet gepriesen. Plinius, der ihn zweimal mit dem sonst unbekannten Therimachos als Maler und als Bildhauer anführt, verbindet ihn an der dritten Stelle [1]) mit Apelles, Melanthios, Nikomachos in ganz ähnlichem Sinne, wie Cicero im Brutus. Lucian endlich vereinigt [2]) Apelles, Parrhasios, Aetion, Euphranor, und eben so [3]) Polygnot, Euphranor, Apelles, Aetion, und zwar als Künstler einer längst vergangenen Zeit (*τῶν παλαιῶν τινας ἐκείνων τεχνιτῶν*), wie sie „jetzt" nicht mehr zu finden seien (*ἐπεὶ δὲ ἄπορον νῦν εὑρεῖν τινα οὕτως γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην*). Demnach erscheint Aetion stets in der Gesellschaft der ausgezeichnetsten Künstler, namentlich neben Apelles und seinen Zeitgenossen als Repräsentanten der vollendetsten Entwicklung. Hiermit trifft vollkommen die Zeitbestimmung des Plinius überein, der ihn mit Therimachos in die 107te Olympiade setzt, womit schliesslich im besten Einklange steht, dass er nach Lucian in der Aetion oder Herodot betitelten Schrift die Hochzeit Alexanders mit der Rhoxane malte, welche in den Anfang der 113ten Olympiade fällt. Im Gegensatze gegen alle diese Zeugnisse nimmt aber Müller [4]) an einem einzelnen Ausdrucke des Lucian Anstoss und will in Folge dessen den Künstler bis nahe an die Zeit dieses Schriftstellers, d. h. in die Epoche Hadrians herabrücken. Der Zusammenhang ist folgender: „Herodot, heisst es, hatte den glücklichen Gedanken, seine Werke in Olympia vorzulesen, wodurch er schnell zu bedeutendem Ruhme gelangte. Ihm folgten darin Hippias, Prodikos, Anaximenes und viele andere. Aber wozu ist es nöthig, auf alte Sophisten, Schriftsteller und Geschichtsschreiber zurückzugehen, da ja „*καὶ τὰ τελευταῖα ταῦτα*" auch Aetion, der Maler, sein Bild des Alexander und der Rhoxane nach Olympia gebracht und in Folge dieser Ausstellung die Tochter des Hellanodiken Proxenidas zur Frau erhalten haben soll." Ich will hier von der historischen Schwierigkeit einer hohen Blüthe der Malerei unter Hadrian ganz absehen. Mit Recht aber bemerkt Stark, dass das Thatsächliche der Erzählung, die Feier der Olympien als eines grossen hellenischen

1) 35, 50. 2) de merc. cond. 42. 3) imagg. 7. 4) Arch. §. 211.

Nationalfestes, der Ruhm und die Belohnung des Aëtion durch den Hellanodiken, sich mit der Zeit des Hadrian und der Antonine nicht vereinigen lässt, wo in Griechenland die panhellenischen Spiele zur blossen Tradition geworden waren. Der verfängliche Ausdruck „τὰ τελευταῖα ταῦτα“ endlich braucht durchaus keine Zeitbestimmung zu enthalten, sondern soll nur die Erörterung zum Schluss führen. „Was halte ich mich lange bei Sophisten und Schriftstellern auf, da ja schliesslich Aetion, der Maler, von dem ich mir hier ausführlicher zu handeln vorgesetzt habe, eben so, wie jene, sein Bild ausstellte?“ Somit ist die letzte Schwierigkeit gehoben; und das Bild, welches Alexander verherrlicht, rückt in dessen Zeit zurück, in welche es ohne allen Zweifel auch am besten passt.

Gehen wir nun näher auf die Werke des Künstlers ein, so ist uns über seine statuarischen Arbeiten [1]) nichts näheres bekannt. Von Gemälden führt Plinius [2]) folgende an: „Dionysos, so wie die Tragoedie und Komoedie.“ Ob die beiden letztern auf einem oder zwei Bildern dargestellt waren, lässt sich nicht ausmachen. Vielleicht standen sie in einer bestimmten Beziehung zum Bilde des Dionysos als des Beschützers der scenischen Spiele. „Semiramis, die, eine Magd, sich bis zur königlichen Würde emporschwingt, eine Alte, welche die Fackeln vorträgt und eine (oder die) durch sittsame Schaam ausgezeichnete Neuvermählte.“ Bei der schwankenden Ausdrucksweise des Plinius ist es schwierig, diese Sätze mit Sicherheit zu gliedern. Als erste Möglichkeit müssen wir zugeben, dass nur von einem einzigen Bilde die Rede sei, insofern nemlich das Gelangen zur Königswürde durch die Hochzeit des Ninos und der Semiramis dargestellt werden konnte. In diesem Falle diente die Erwähnung der Alten und der Braut nur zur näheren Charakterisirung des Bildes. Dagegen haben Andere die beiden letzteren Gestalten auf ein besonderes Gemälde beziehen wollen, was an sich eben so wohl möglich ist. Endlich könnte man sich durch die schamhafte Braut an Rhoxane erinnern lassen, in welchem Falle aber wiederum die Alte von der Braut zu scheiden wäre. Da die Worte des Plinius, wie gesagt, keine bestimmte Entscheidung erlauben, so ist es

1) Plin. 34, 50. 2) 35, 78.

nur meine individuelle Meinung, wenn ich der ersten Annahme den Vorzug gebe und die Semiramis als ein streng durchgeführtes Seitenstück zur Rhoxane auffasse, so dass in den beiden Bildern Rhoxane der Semiramis, Alexander dem Ninos, Hephaestion mit der Fackel der Alten entsprechen würde. — Das Bild der Rhoxane beschreibt Lucian [1]) ausführlich in folgender Weise: „Das Bild befindet sich in Italien und ich selbst sah es, so dass ich auch dir etwas darüber zu sagen vermag. Die Scene bildet ein prächtiges Brautgemach mit dem bräutlichen Lager, und Rhoxane sitzt darauf, ein wunderschönes Muster von Jungfrau. Sie blickt zur Erde aus Schaam vor Alexander, der vor ihr steht. Einige Eroten sind lächelnd dabei beschäftigt: der eine steht hinten und hebt von dem Haupte den Schleier weg und zeigt dem Bräutigam die Rhoxane; ein anderer aber zieht ganz dienstfertig die Sandalen vom Fusse, damit sie sich nun niederlege; wieder einer hat den Alexander beim Mantel ergriffen, ebenfalls ein Eros, und schleppt ihn, ganz kräftig anziehend, zur Rhoxane. Der König selbst aber reicht dem Mädchen einen Kranz. Als Begleiter und Brautführer ist auch Hephaestion mit brennender Fackel gegenwärtig: er stützt sich auf einen in schönster Jugendblüthe stehenden Jüngling, Hymenaeos, meine ich; denn der Name ist nicht dabei geschrieben. Auf der andern Seite des Bildes scherzen andere Eroten mit den Waffen Alexanders, zwei tragen seinen Speer, indem sie die Lastträger nachahmen, wenn sie beim Tragen eines Balkens schwer beladen sind; zwei andere ziehen einen dritten, der sich auf den Schild gelagert hat, gewissermassen als den König, indem sie den Schild bei den Henkeln gefasst haben. Einer endlich ist in den umgestürzt daliegenden Harnisch gekrochen, als läge er im Hinterhalt, um die andern zu erschrecken, wenn sie beim Ziehen ihm nahekommen.“ Ausserdem erwähnt Lucian [2]) noch die Lippen der Rhoxane als besonders musterhaft gemalt.

Zwei Künstler der Neuzeit haben den Versuch gemacht, nach der Beschreibung des Lucian das Werk des Aetion zu reproduciren, Raphael allerdings nur skizzenhaft in dem jetzt in der Gallerie Borghese zu Rom befindlichen Frescobilde, So-

1) Herod. s. Eetion 5. 2) imagg. 7.

doma in dem Wandgemälde der Farnesina zu Rom. Sie haben ihr Vorbild nicht erreicht. Doch wollten wir überhaupt vergleichen, so müssten wir uns nicht an neuere Künstler, sondern an die Zeitgenossen des Aetion selbst wenden: für diesen Zweck aber reichen unsere Quellen nicht aus. Die Beschreibung Lucians ist für uns höchst schätzenswerth, indem sie zeigt, in welcher Weise wir so mancher trockenen Notiz des Plinius gewissermassen Körper zu verleihen haben; allein die besondere Eigenthümlichkeit des Künstlers vermögen wir durch sie nicht zu bestimmen. Wir haben zwar oben aus der ionischen Namensform Eetion vermuthet, dass der Künstler der kleinasiatischen Schule angehöre: aber auch dadurch gewinnen wir keine neuen Gesichtspunkte der Beurtheilung. Nur hinsichtlich der Auffassung des Ganzen möchte ich als auf einen Punkt von Wichtigkeit auf die Vermischung des Poetisch-mythologischen mit der Wirklichkeit hinweisen, wie sie sich in der Einführung der Eroten und des Hymenaeos ausspricht. Es liefert dies einen neuen Beweis für die Neigung, ursprünglich mythologische und selbst religiöse Gestalten für rein poetische oder allegorische Zwecke zu verwenden, die wir bereits mehrfach bei Künstlern dieser Zeit gefunden haben, die in der alexandrinischen Epoche sich weiter entwickelt und in der Zeit der Römer endlich zum vollsten Uebergewichte gelangt. Auch die Bilder der Tragödie und Komödie mögen wir uns daher weniger in einer der Darstellung der Musen entsprechenden Weise, als in der rein allegorischen Gestaltung aufgefasst denken. — Das ist leider alles, was wir über einen der berühmtesten Maler des Alterthums sagen können.

Antiphilos.

Ein Nebenbuhler des Apelles, aber von einer durchaus verschiedenen Kunstrichtung, war Antiphilos. Ueber ihn spricht Plinius an zwei verschiedenen Stellen; und zwar führt er ihn das eine Mal unter denjenigen an, welche den hervorragendsten Meistern an nächsten stehen.[1] „Antiphilos wird gelobt wegen eines Knaben, der Feuer anbläst, und wegen des Glanzes, der sich über das auch sonst schöne

1) primis proximi: 35, 138.

Haus und das Antlitz des Knaben selbst verbreitet; berühmt ist ferner seine Darstellung der Wollebereitung, bei welcher die Aufgaben der verschiedenen Weiber sich in eiligem Fortschreiten zeigen; Ptolemaeos auf der Jagd; besonders berühmt aber sein Satyr mit dem Pantherfell, welcher den Beinamen Aposkopeuon führt« (also ein Satyr, welcher seinen Blick fest nach einem gewissen Punkte hinrichtet, wahrscheinlich indem er das Auge gegen zu scharfes Licht durch die emporgehaltene Hand deckt).

Die zweite Erwähnung findet sich bei Gelegenheit der Maler kleiner Bilder, 35, 113: „Kleine Bildchen machte auch Kallikles, eben so Kalates und zwar mit komischen Gegenständen, beiderlei [nemlich kleines und grosses oder grossartiges] Antiphilos. Denn er malte auch eine herrliche Hesione, und Alexander und Philipp nebst Athene, welche sich in dem Saale im Porticus der Octavia befinden; im Porticus des Philippus den Dionysos, Alexander als Knabe, Hippolyt, der über den losgelassenen Stier erschrickt: in dem des Pompeius aber Kadmos und Europa. Eben so malte er einen gewissen Gryllos mit spöttischer Beziehung auf seinen Namen [welcher Ferkel bedeutet] in lächerlicher Auffassung, woher diese Art von Gemälden den Namen Grylli erhalten hat. Er selbst war in Aegypten geboren und lernte bei Ktesidemos.«

Dieser Ktesidemos wird ausserdem nur noch einmal von Plinius [1]) als ein den höchsten Meistern nahe stehender Künstler angeführt, und war besonders durch zwei Bilder bekannt geworden, die Einnahme von Oechalia und Laodamia.

Für die Zeitbestimmung des Antiphilos sind besonders die Bilder Philipps und Alexanders, und zwar das des letzteren im Knabenalter, von Bedeutung, wodurch wir indessen nicht gezwungen werden, die Thätigkeit des Künstlers viel über Ol. 109 hinaus zurückzurücken. Auf der andern Seite nimmt zwar Ptolemaeos den Königstitel erst Ol. 118, 3 an, verwaltet aber Aegypten schon ein Jahr nach Alexanders Tode, Ol. 114, 2. Der Irrthum Lucians, [2]) welcher Apelles und Antiphilos mit Ptolemaeos Philopator zusammenführt, ist schon früher berichtigt worden. Dagegen erscheint es durch-

1) 35, 140. 2) de calumn. n. tem. cred. 2.

aus als wahrscheinlich, dass Antiphilos als geborner Aegypter am Hofe des ersten Ptolemäers lebte, und so mögen wir denn auch den weitern Umstand der Erzählung Lucians, nemlich die Feindschaft der beiden Künstler, nicht weiter in Zweifel ziehen.

Für den Ruhm des Antiphilos im Allgemeinen zeugen Theon, [1]) welcher ihn neben Apelles und Protogenes, so wie Varro, [2]) welcher ihn als Maler neben Lysipp als Bildhauer stellt. Sein besonderes Verdienst dagegen, welches ihm unter den sieben vorzüglichsten Malern zur Zeit Alexanders eine Stelle sichert, bezeichnet Quintilian [3]) durch ein einziges Wort: facilitas, Leichtigkeit im weitesten Sinne, also sowohl hinsichtlich der Auffassung, als der Darstellung. Sie zeigt sich zunächst in der Vielseitigkeit bei der Wahl der Gegenstände. Wir finden ein selbstständiges Götterbild, den Dionysos; daneben einen Satyr; ferner ein Götterbild in Verbindung mit Königsportraits: Athene mit Alexander und Philipp; sodann mythologische Begebenheiten: Hesione, Hippolyt, Kadmos und Europa; Bildnisse im Knaben-, im Mannesalter, in feierlicher Haltung, mit Athene vereint; in freier Bewegung: Ptolemaeos auf der Jagd; wir finden Genrebilder: die Weberei, den feueranblasenden Knaben; und endlich die scharf ausgesprochene Komik oder vollständige Karikatur: denn das Lächerliche in dem Bilde des Gryllos bestand doch wahrscheinlich, wie Sillig vermuthet, in der Aehnlichkeit, welche der Künstler zwischen diesem Menschen und einem wirklichen Ferkel herausgefunden hatte.

Hinsichtlich der Auffassung würden wir für unser Urtheil eine vortreffliche Grundlage gewinnen, sofern wir die Erfindung der Gemälde des Hippolytos, welches der ältere Philostrat, [4]) und der Hesione, welches der jüngere [5]) beschreibt, mit Sicherheit auf Antiphilos zurückführen dürften. An Wahrscheinlichkeit für diese Annahme fehlt es nicht, indem ja ein grosser Theil dieser Beschreibungen auf berühmte Originale zurückgeht. Die Gegenstände der beiden genannten Gemälde gehören überhaupt nicht zu den häufig dargestellten, und unter den Werken bekannter Künstler werden sie nicht weiter angeführt, so dass auch hierdurch

1) Progymn. I. 2) R. R. III, 2. 3) XII, 10. 4) II, 4. 5) 12.

die Wahrscheinlichkeit für Antiphilos wächst. Der gesammten Auffassung nach aber können wir ihre Erfindung schwerlich in die Zeit vor Alexander setzen: ein von einem mächtigen dunkeln Stiere gescheuchtes, wild auseinanderfahrendes Rossegespann, ein zertrümmerter Wagen, der Lenker herabgestürzt und zerschmettert, so dass der letzte Hauch des Lebens aus ihm entweichen will; Begleiter zu Ross, nach verschiedenen Richtungen versprengt; weiter in der Entfernung (sofern hier nicht manches Einzelne rhetorischer Zusatz des Philostratos ist) die Natur selbst über ein so jammervolles Ereigniss trauernd: Bergnymphen, welche sich die Wangen zerfleischen, die Blumenwiesen verkörpert als Knaben mit welkenden Blumenkränzen, Quellnymphen, welche trauernd aus ihren Brüsten Wasser ergiessen; dazu eine landschaftliche Scenerie: Meer, Wiesengründe, Quellen, Klippen, das alles in reichster Mannigfaltigkeit bildet den Inhalt der Darstellung des Hippolytos. In dem Bilde der Hesione erblicken wir ein gewaltiges Meerungeheuer von grimmigem Ausdruck, welches die Wasser des Meeres in wilde Bewegung versetzt, eine wehrlose Jungfrau an den Felsen angeschmiedet, ihren Erretter am Ufer, schon den Bogen mit dem Bewusstsein des Sieges spannend; hinten die Stadt und die Mauern voll von Menschen, die in lebhaftester Bewegung die Hände zum Himmel erheben. — Solche Compositionen gehören nicht der einfachen alten Zeit, sondern der Zeit eines Nikias, welcher Stoffe empfiehlt voll Bewegung und Leben und reich an einer Menge der verschiedenartigsten künstlerischen Motive. Sie verlangen in der Lebendigkeit ihrer Auffassung einen Künstler, dem die Mittel seiner Kunst in vollem Umfange zu Gebote stehen, und der dieselben mit einer gewissen genialen Leichtigkeit handhabt. Ein solcher aber war Antiphilos: das lehrt uns seine bereits oben hervorgehobene Vielseitigkeit, welche sich mit gleicher Gewandtheit in der idealen Welt der Götter, wie in der realen des täglichen Lebens zu bewegen wusste. Nach der letztern Richtung hin müssen wir sogar Antiphilos noch das besondere Verdienst zuerkennen, das Gebiet seiner Kunst wesentlich erweitert zu haben. Eine ausführliche Darstellung der Wollenbereitung ist für die Malerei ein durchaus neuer Gegenstand, dem man an sich kaum eine bedeutende

Anziehungskraft zuschreiben möchte. Dass aber Antiphilos durch sehr lebensvolle Auffassung ihm dennoch einen grossen Reiz abzugewinnen wusste, lehren theils die lobenden Worte des Plinius, theils folgern wir es daraus, dass sein Werk das Vorbild für eine ganze Classe ähnlicher Darstellungen geworden zu sein scheint. Eben so verhält es sich mit dem Lichteffect des Feuer anblasenden Knaben. Dass er endlich auch auf dem Gebiete der Karikatur, wenn nicht der erste Erfinder war, doch einen bestimmenden Einfluss ausübte, lehrt schon der Umstand, dass der Titel eines seiner Werke geradezu Gattungsname wurde.

Karikaturen, Lichteffecte, Scenen aus dem Alltagsleben lehren nun allerdings zur Genüge, dass wir bei Antiphilos nicht jene höhere Weihe zu suchen haben, welche den Künstler gewissermassen als von der Gottheit erfüllt erscheinen lässt. Vielmehr muss sich jene an ihm gerühmte Leichtigkeit auf sein ganzes geistiges Wesen erstreckt und ihm die Gabe verliehen haben, überall gefällige, schlagende oder spannende Momente aufzufinden, welche auch ohne eine besondere Tiefe der Auffassung durch eine lebendige und reiche Gesammtwirkung Befriedigung zu gewähren vermochten. Hiermit hängt aber nothwendig zusammen, dass wir auch hinsichtlich der technischen Durchführung nicht die höchsten Anforderungen stellen; dass wir nicht fragen, bis zu welchem Punkte jede Einzelnheit vollendet ist, sondern vielmehr, ob das, was uns der Künstler bietet, überall dem vorgesetzten Zwecke entspricht, d. h. zu jener beabsichtigten Gesammtwirkung beiträgt.

Erinnern wir uns jetzt der Sage, dass Antiphilos und Apelles im Leben Widersacher waren, so dürfen wir wohl geneigt sein, diese Feindschaft aus dem innern Gegensatze ihrer Kunstrichtungen abzuleiten. Die Aussprüche der Anerkennung für seine Nebenbuhler, welche dem Apelles beigelegt werden, betreffen stets einzelne Seiten des künstlerischen Verdienstes innerhalb derselben Richtung, der er selbst angehörte, und in welcher er anerkannt der Erste war. Die bewegliche Leichtigkeit des Antiphilos dagegen widersprach seinem inneren Wesen eben so, wie jenem der Sinn für die Bedeutung der vollendeten Durchführung des Apelles ab-

gehen mochte. So gefasst gewinnt der Gegensatz der beiden Künstler für uns eine über ihre Persönlichkeit hinausgehende historische Bedeutung; und in der That wird es uns nicht an Veranlassung fehlen, im Verlauf der ferneren Entwickelung auf denselben als Ausgangspunkt zurückzukommen.

Theon.

Unter den sieben bedeutendsten Malern der Epoche Alexanders nennt Quintilian [1]) endlich Theon von Samos als ausgezeichnet „concipiendis visionibus, quas *φαντασίας* vocant," was später seine Erklärung finden wird. Plinius [2]) führt ihn unter denjenigen Künstlern an, welche den ausgezeichnetsten dem Range nach am nächsten stehen, und nennt als seine Werke das Bild des Kitharöden Thamyras und „Orestis insaniam," d. i., wie wir aus Pseudo-Plutarch [3]) erfahren, den Muttermord des Orestes. Ein drittes Werk wird uns von Aelian [4]) allerdings in stark rhetorischer Färbung, aber doch so beschrieben, dass wir dadurch am leichtesten zum Verständniss des Urtheils bei Quintilian gelangen. „Die Tüchtigkeit des Malers Theon wird, wie durch vieles andere, so auch durch folgendes Gemälde verbürgt. Einen Schwerbewaffneten stellt es vor, im Ausfalle begriffen in dem Augenblicke, wo die Feinde plötzlich einbrechen und das Land verwüsten und verheeren. Leibhaftig und voll Muth sieht der Jüngling aus, wie einer, der in die Schlacht stürzt, und man glaubt ihn wüthen zu sehen, wie von Ares besessen. Furchtbar blicken seine Augen. Die Waffen hat er schnell emporgerafft und scheint, wo er gerade steht, auf die Feinde loszustürzen. Schon hat er den Schild vorgeworfen und schwingt das nackte Schwert wie ein Mordender; die Begierde zum Schlachten leuchtet aus seinem Auge, und er droht in seiner ganzen Haltung, dass er niemand verschonen werde. Ausser dieser Figur aber hat Theon nichts weiter dargestellt, nicht einen Mitsoldaten, nicht einen Zugführer, nicht einen Rottenführer, nicht einen Reiter, nicht einen Bogenschützen, sondern es genügte ihm auch dieser eine Hoplit, um die

---

1) XII, 10. 2) 35, 144. 3) de aud. poet. p. 18 A. 4) V. H. II, 44.

Aufgabe des Bildes vollständig zu erfüllen. Aber der Künstler enthüllte auch das Bild nicht, und zeigte es nicht der versammelten Menge, ohne vorher einen Trompeter daneben gestellt zu haben mit der Weisung, das Angriffssignal zu blasen, durchdringend und so laut wie möglich, und wie einen Wachtruf zur Schlacht. Wenn nun das Signal grell und furchtbar erschallte, als ob zum schnellen Ausfalle der Hopliten die Trompete ertönte, sah man auch das Bild und erblickte den Soldaten, indem das Signal das Scheinbild des Hervorstürmenden der Einbildungskraft noch weit näher rückte.“ Ich habe in dem letzten Satze das Wort φαντασία durch Scheinbild wiedergegeben, insofern die Einbildungskraft für etwas Wirkliches zu nehmen bereit ist, was doch nur der Schein des Wirklichen ist. In der ganzen Erzählung aber haben wir einen vollständigen Commentar zu dem Urtheil Quintilians. Jene Phantasien oder Visionen sind nicht Darstellungen von reinen Phantasiegebilden ohne Realität, sondern Darstellungen, welche zunächst und vorzugsweise auf die Einbildungskraft des Beschauers wirken, und sie durch das Plötzliche, das Ueberraschende und Schreckhafte der ersten Erscheinung vergessen machen, dass es sich nicht um die Wirklichkeit, sondern nur um eine Nachbildung derselben handelt. Und in dieser Weise erklärt sie Quintilian selbst an einer andern Stelle: [1]) Quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur. So mochte Theon in dem Muttermorde des Orestes nicht nur durch den Mord selbst, sondern durch das Heranstürmen der Furien, welche den Orest mit Wahnsinn bedrohen, die Phantasie des Beschauers in die höchste Spannung versetzen; so mochte im Thamyras die moralische und physische Vernichtung des eben noch so hochmüthigen Sängers auch den Beschauer mit zu ergreifen scheinen. — Diese Angaben, so wenige ihrer sind, reichen doch hin, um von ihnen ausgehend das besondere Verdienst des Künstlers nicht nur an sich, sondern auch im Verhältniss zu der gleichzeitigen und folgenden Entwickelung der Kunst in kurzen, aber scharfen Zügen

1) VI, 2, 29.

hinzustellen. An keinem früheren Künstler zeigt sich die Einwirkung der Bühne in so schlagender Weise, wie an ihm. Ich sage absichtlich: der Bühne, nicht der dramatischen Poesie; denn wie hätte die bildende Kunst sich der Einwirkung der letzteren in der Wahl der Stoffe, in der Gliederung der Handlung, in der Schilderung von Zuständen des Geistes und Gemüthes entziehen können? Bei Theon dagegen äussert sich der Einfluss der scenischen Darstellung als solcher: er übertrug in seine Kunst den Bühneneffect, wie er denn ja seinen gemalten Krieger mit dem lebendigen Trompeter eine vollständige Theaterscene aufführen liess. Wir wissen nicht, in welchem Verhältnisse bei Theon die Durchführung im Einzelnen zur Erfindung des Ganzen stand. Im Allgemeinen wird jedenfalls zugegeben werden, dass solche Effecte bestehen können ohne eine vollendete Durchbildung in Hinsicht auf Technik sowohl, als auf die feineren geistigen Bezüge, ja noch mehr, dass solche Effecte häufig sogar zu einer Vernachlässigung derselben führen. Hieraus aber ergiebt sich der Standpunkt für die Würdigung des Theon: derjenigen künstlerischen Richtung gegenüber, welche zu einseitig auf die formelle Durchbildung den höchsten oder ausschliesslichen Werth legte, einer Richtung, welcher in gewissem Sinne selbst Apelles und Protogenes angehören, erscheint das Bestreben des Theon, vor allem durch Leben und Bewegung, durch Handlung die geistigen Kräfte des Beschauers in Spannung zu setzen, als ein Verdienst. Erwägen wir dagegen, dass das höchste Ziel der Kunst nur in einer harmonischen Verschmelzung dieser beiden entgegengesetzten Richtungen liegen kann, so muss auch wiederum ein zu schroffes Hervorheben der letzteren, zumal wenn sie mehr äussere Wirkung, als innere Tiefe bezweckt, der Kunst zum Nachtheil gereichen. Wir wissen, wie gesagt, nicht, bis zu welchem Punkte beide Richtungen in den Werken des Theon vermittelt erschienen; doch konnten wir nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, dass in seiner stark hervortretenden Eigenthümlichkeit Keime zum Guten sowohl, wie zum Schlimmen für die fernere Entwickelung der Kunst enthalten lagen.

Unmittelbar vor Theon nennt Plinius

Theoros,
in den früheren Ausgaben als Theodoros angeführt. Seine Werke sind: ein sich Salbender, die Ermordung der Klytaemnestra und des Aegisthos durch Orestes; der trojanische Krieg auf mehreren Tafeln zu Rom in den Portiken des Philippus, ferner Kassandra im Heiligthum der Concordia, Leontion, des Epikur Geliebte, im Nachdenken versunken, der König Demetrios. [1]) Theoros gehört also als Zeitgenosse des Demetrios und Epikur in die Epoche der hier behandelten, bis in die Zeit der ersten Nachfolger Alexanders thätigen Maler. Hinsichtlich des künstlerischen Verdienstes steht er bei Plinius mit Theon in einer Klasse. Er malt aber auch, wie dieser, den Muttermord des Orestes. Sollte uns das Zusammentreffen dieser Umstände nicht auf den Verdacht führen, dass wir es hier nicht mit zwei, sondern mit einem und demselben Künstler zu thun haben? Die Form der Zusammenstellung bei Plinius namentlich in den alphabetischen Verzeichnissen ist äusserst locker; und gerade in diesen Abschnitten wird er, aus verschiedenen Quellen sammelnd, häufig Nachträge einzufügen nöthig gehabt haben. Die Corruption des Namens Theon in Theorus, namentlich wenn dabei etwa der griechische Genitiv *Θέωνος* in Betracht kam, ist äusserst leicht, so dass dieser Irrthum des Plinius weit verzeihlicher als viele andere sein würde. Endlich widersprechen auch die Werke der Annahme der Identität nicht: selbst die Darstellung der Leontion ist nicht ein gewöhnliches Portrait, sondern auf eine gewisse geistige Wirkung berechnet. Der troische Krieg bot dramatische Scenen in Ueberfluss; in der Geschichte der Kassandra aber findet sich nicht ein, sondern eine ganze Reihe von Momenten, die für die Kunstrichtung des Theon nicht besser erfunden werden könnten. Einer derselben, der Mord des Agamemnon und der Kassandra durch die Hand der Klytaemnestra giebt uns das vollkommene Seitenstück zu dem Muttermorde des Orestes. Und gerade eine Darstellung dieser Scene wird uns durch die Beschreibung des ältern Philostrat [2]) genauer bekannt. Die Hauptgruppe bildet Kassandra, die unglückliche Seherin, wie sie, den schon gefallenen Agamemnon

1) Plin. 35, 144. 2) II, 10.

mit ihrem eigenen Körper deckend, nach dem Beile umblickt, welches Klytaemnestra wuthentbrannt bereits über ihrem Haupte schwingt. Todte und Verwundete liegen umher; überall an ihnen und an der ganzen reichen Umgebung erkennt man die Spuren der vorhergegangenen Schmauserei. Um aber das Grausen des Anblickes noch mehr zu erhöhen, geht das Ganze bei Fackellicht vor. Gewiss, ein besserer Commentar zu dem Urtheil des Quintilian über Theon liesse sich nicht finden und wenn selbst die Beschreibung des Philostrat zu dem von Plinius erwähnten Bilde keine directe Beziehung haben sollte, so würde sie doch als eine passende Vergleichung ihren Werth behalten. Die Vermuthung der Identität des Theoros und Theon aber wird, wenn wir alle diese Umstände im Zusammenhange erwägen, nicht mit Unrecht auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit Anspruch machen dürfen.

Die übrigen Maler dieser Periode.

Asklepiodoros.

Bei Gelegenheit des Apelles ist bereits bemerkt worden, dass derselbe dem Asklepiodor in der Symmetrie den Vorrang zuerkannte: Plin. 35, 80 und 107. Da Plinius ihn unter den Quellen des 35sten Buches anführt, so liegt die Vermuthung nahe, dass er über diesen von ihm mit solchem Glücke geübten Theil seiner Kunst auch geschrieben habe. Vielleicht war er auch Bildhauer, indem wenigstens Plinius (34, 86) einen Philosophenbildner gleiches Namens anführt. Für seinen Ruhm zeugt die Zusammenstellung mit Apollodor, Euphranor, Nikias, Panaenos als den Meistern, welche Athen durch Werke der Malerei verherrlicht, bei Plutarch (de glor. Ath. p. 346 B); woraus wir zugleich erfahren, dass er, wie jene, Athener durch Geburt oder Erziehung sein musste. Nur eines seiner Werke kennen wir dem Namen nach: die zwölf Götter, welche ihm Mnaso, Tyrann von Elatea mit dreissig Minen für jede Figur bezahlte: Plin. 35, 107. Ueber Mnaso vgl. oben unter Aristides. Mit ihm verknüpft sich noch die Erwähnung eines andern Malers:

Theomnestos.

Er erhielt von Mnaso für einzelne Heroengestalten je zwanzig

Minen: Plin. 35, 107. Vielleicht ist er mit dem Bildhauer aus Sardes identisch; vgl. Th. I, S. 522.

Von Schülern des Apelles sind nur bekannt Perseus, an welchen Apelles seine Schrift über Malerei richtete: Plin. 35, 111; und Ktesilochos, von Plinius (35, 140) wegen eines Spottbildes erwähnt: Zeus, den Dionysos gebärend. Der Gott war mit einer Weibermütze gemalt und jammerte wie ein Weib, während die Göttinnen um ihn herum Hebammendienste versahen: ein Bild, welches offenbar unter dem Einflusse der mittleren Komödie entstanden ist. Suidas (s. v. Ἀπελλῆς) spricht von einem Bruder des Apelles, der ebenfalls Maler gewesen sei, Namens Ktesiochos, der schwerlich von dem Ktesilochos des Plinius verschieden ist.

Zu den bedeutenderen Künstlern dieser Periode muss auch

Kydias

gehören, da Plinius (35, 130) ihn unmittelbar nach Euphranor anführt und der Redner Hortensius eines seiner Werke, die Argonauten, für den hohen Preis von 144,000 Sestertien kaufte und für dasselbe ein besonderes Gebäude auf seinem tusculanischen Landgute errichten liess. Das Bild der Argonauten, welches nach Cassius Dio (LIII, 27) Agrippa im Porticus des Neptun bei den Navalien aufstellen liess, ist vielleicht eben dieses Bild des Kydias. Das Vaterland des Künstlers war Kythnos, eine der kykladischen Inseln: Eust. ad Dion. Perieg. 526. Als seine Erfindung führt endlich Theophrast (de lapid. 95) eine geringere Sorte Mennig an, welche aus gebranntem Oker gewonnen wurde. Der Zufall soll ihn darauf geführt haben, indem er beim Brande eines Wirthshauses halbgebrannten Oker von röthlicher Farbe fand.

Philochares.

»Augustus setzte in der Curie, welche er auf dem Comitium weihte, zwei Gemälde in die Mauer ein. [Das eine war die Nemea des Nikias.] An dem andern bewundert man, dass der junge Sohn dem greisen Vater bis auf die Verschiedenheit des Alters durchaus ähnlich ist; darüber fliegt ein Adler, der eine Schlange gefasst hält. Philochares hat es als sein Werk bezeichnet; und wahrlich gross ist die Macht der

Kunst, wenn man sie auch nur nach diesem Bilde schätzen wollte, da wegen des Philochares Glaucio und sein Sohn Aristipp, gänzlich unbekannte Leute, vom Senate des römischen Volkes Jahrhunderte lang angestaunt werden." Plin. 35, 128. Nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit hält Hemsterhuis (anecd. I, p. 14) den Künstler für den Bruder des Redners Aeschines, von dem zwar Demosthenes (de fals. leg. p. 415 Reisk. §. 237 Bekk) mit rhetorischer Verkleinerung sagt, er male nur ἀλαβαστροθήκας und τύμπανα, Ulpian (ad Demosth. l. l.) dagegen als von einem durchaus tüchtigen Künstler spricht. Die Rede des Demosthenes ward Ol. 109, 2 verfasst.

Ismenias,
aus Chalkis gebürtig, malte in Athen für das Erechtheum ein Bild, in welchem die Priester des Poseidon aus der Familie des (wahrscheinlich Ol. 113, 1 gestorbenen) Lykurg dargestellt waren. Sein Sohn Habron hatte es aufgestellt, welcher der Geschlechtsfolge nach die Priesterschaft hätte erhalten sollen, aber sie seinem Bruder Lykophron abgetreten hatte, weshalb in dem Gemälde dargestellt war, wie Habron ihm den Dreizack übergiebt: Plut. vit. X oratt. p. 843 E. F.

Hippys
lebte vor Polemon, und daher keinesfalls später als unter den ersten Nachfolgern Alexanders, wenn er nicht etwa gar der alten Zeit angehört. Polemon nemlich in der Schrift an Antigonos über die Maler beschreibt einiges Detail aus einem zu Athen befindlichen Gemälde dieses Künstlers, die Hochzeit des Peirithoos darstellend: die Oenochoe und das Kypellon seien aus Stein mit vergoldeten Rändern, die Lager von Tannenholz, der Boden mit bunten Teppichen geschmückt, als Trinkgeschirre habe der Künstler thönerne Kanthari gewählt, und eben so den Leuchter gebildet, welcher von der Decke herabhing und Flammen ausströmen liess: Athen. XI, 474 D. Die Schreibung des Namens ist nicht sicher und schwankt zwischen Ἱππεὺς und Ἱππώς. Eben so ist der Name Hippys, der von Plinius (35, 141) unter den „primis proximi" als Maler eines Neptun und einer Victoria angeführt wird, erst durch Conjectur hergestellt worden.

Alkimachos
von Plinius (35, 139) unter den „primis proximi" als Maler

des Dioxippos angeführt, welcher zu Olympia „aconiti," nemlich ohne dass ihm jemand zum Kampfe gegenübergetreten war, den Sieg erhielt. Er war vielleicht Athener, wie der von ihm dargestellte Athlet, welcher besonders durch seinen Wettkampf mit dem Makedonier Korragos vor den Augen Alexanders berühmt geworden ist (vgl. z. B. Aelian V. H. X, 22; Diod. XVII, 100; Krause Olympia, unter Dioxippos).

Als eine besondere Klasse verdienen die „Kleinmaler" hervorgehoben zu werden. Der bekannteste unter ihnen ist:

Peiraeikos.

Plinius (35, 112) berichtet: „Hier müssen auch diejenigen angeführt werden, welche durch Gemälde geringeren Umfanges mit dem Pinsel berühmt geworden sind, zu denen Piraeicus (so nach den Spuren der besten Handschriften statt Pireicus) gehört. Er ist an Tüchtigkeit in der Kunst wenigen nachzusetzen, aber ich weiss nicht, ob er nicht absichtlich sich geschadet hat, da er auf Niedriges sein Bestreben gerichtet, dennoch aber in der Niedrigkeit den höchsten Ruhm erlangt hat. Er malte Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Esswerk und ähnliches, wodurch er den Beinamen Rhyparographos erhalten hat; in diesen Dingen aber ist er von einer Vollendung, welche das grösste Vergnügen bereitet; weshalb auch seine Bildchen theuerer bezahlt werden, als die grössten von vielen andern." Nur noch einmal wird seiner kleinen, aber darum nicht minder berühmten Bilder bei Properz [IV, 8 (III, 9) 12] gedacht, wo nach Anleitung einiger Handschriften zu lesen ist:

Pireicus parva vindicat arte locum.

Er malte also Genrebilder in der Weise der Niederländer, zuweilen wohl geradezu Stillleben, von geringem Umfange, aber um so sorgfältigerer Ausführung. Was nun den Beinamen des Künstlers anlangt, so hat Welcker (zu Philostr. p. 396 etc., und zu Müller's Archäol. §. 163, 5) allerdings nachgewiesen, dass die eigenthümliche Bezeichnung für diese Kunstgattung nicht Rhyparographie, Schmutzmalerei, sondern nur Rhopographie, Malerei von kleinem Kram, sein

kann. Dennoch wage ich nicht, bei Plinius gegen die bestimmteste Auctorität der besten Handschriften die Lesart Rhyparographos aufzugeben, und glaube vielmehr, dass dieselbe als ein wirklicher Spottname sich vertheidigen und erklären lässt. Denn warum sollten Spötter, wie diejenigen, welche das *ἁβροδίαιτος ἀνὴρ* des Parrhasios in *ῥαβδοδίαιτος* verwandelten, nicht auch einen Rhopographen zum Rhyparographen gemacht haben, zumal es sich nicht leugnen lässt, dass den von ihm dargestellten Dingen nicht selten Schmutz anklebt? So scheint mir der Spott-, wie der Gattungsname ein jeder in sein Recht eingesetzt zu sein. — Die Zeit des Künstlers ist nicht bekannt; doch gelangte diese ganze Gattung der Malerei schwerlich vor der Zeit Alexanders zu Ansehen. Wegen des Namens dürfen wir ihn vielleicht für einen Athener halten. — Derselben Kunstrichtung gehören an:

Kallikles und Kalates.

„Kleines machte auch Kallikles, eben so Kalates und zwar mit komischen Gegenständen, beides (Kleines und Grosses) Antiphilos:“ Plin. 35, 113. Damit stimmt überein, was Varro (fragm. p. 236 ed. Bip., bei Charisius ed. Lindem. p. 72) sagt: „Kallikles, obwohl er sich durch Bildchen in der Grösse von vier Fingern berühmt gemacht hatte, konnte doch im Malen nicht zur Erhabenheit eines Euphranor emporsteigen.“ Die Zusammenstellung einer Seits mit Antiphilos, anderer Seits mit Euphranor leitet uns auch hier wieder auf die Epoche Alexanders hin. Dass man einen Kalades bei Pausanias (1, 8, 5) durch die Veränderung von *νόμους γράψας* in *κώμους γράψας* mit dem Kalates bei Plinius mit Unrecht hat identificiren wollen, ist schon von Schubart (Ztsch. f. Altw. 1848, N. 63) bemerkt worden.

Von Antiphilos, welcher ebenfalls in dieser Gattung der Malerei thätig war, ist schon früher gehandelt worden.

Wenig bekannt sind die folgenden Künstler:

Helena.

„Die Malerin Helena, die Tochter Timons, des Aegypters, malte die Schlacht bei Issos (Ol. 111, 4), als Zeitgenossin dieser Begebenheit. Das Gemälde ward unter Vespasian

im Friedenstempel aufgestellt:“ Photius p. 248 Hösch., aus Ptolemaeos Hephaestion. Ein Timo ist aus Plinius (34, 91) als Bildhauer bekannt; s. Th. I, S. 527. Dass das Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompei dem Original der Helena nachgebildet sei, ist zwar nicht unmöglich, lässt sich jedoch durch positive Gründe nicht nachweisen.

Pyrrhon, der Skeptiker aus Elis, welcher Ol. 99—123 lebte, war Anfangs Maler; und Antigonos führt von ihm ziemlich gut gemalte Fackelträger als noch im Gymnasium zu Elis erhalten an: Diog. Laërt. IX, 61 und 62; Suidas s. v.; Lucian bis accus. 25.

Kallo, eine Malerin, bekannt durch ein Epigramm der Nossis, welche um die Zeit der ersten Ptolemaeer lebte: Anall. I, 196, n. 10.

Ueber Gryllion, s. Th. I, S. 423.

Dikaeogenes wie jetzt richtiger für Diogenes gelesen wird, ist einer der Maler, welche Plinius nur einer flüchtigen Erwähnung würdigt. Er hielt sich am Hofe des Demetrios auf, lebte also gegen Ol. 120: Plin. 35, 146.

Gnathon, ein thasischer Maler, wird von Hippokrates (Epidem. I, 2, p. 406 Kuhn) erwähnt, gehört also dem Anfange dieser Periode, wenn nicht etwa dem Ende der vorigen an.

Rückblick.

Bei dem Rückblicke auf die Zeit des Zeuxis und Parrhasios glaubten wir einer Rechtfertigung dafür zu bedürfen, dass wir einen so kurzen Abschnitt als eine abgeschlossene Periode der griechischen Malerei hinstellten. Am Ende der jetzt durchmessenen Periode angelangt möchten wir uns eher gegen den entgegengesetzten Vorwurf zu vertheidigen haben. Zwar ist auch sie der Zeit nach keineswegs zu weit ausgedehnt, indem alle einigermassen wichtigen und bedeutenden Erscheinungen etwa zwischen die 100ste und 120ste Olympiade fallen und höchstens auf der einen Seite die ersten Anregungen, auf der andern die Nachklänge der ganzen

Entwickelung ausserhalb dieser Grenzen liegen. Aber innerhalb dieser Zeit drängt sich so vieles und so verschiedenartiges zusammen, dass man wohl fragen darf, ob sich dies alles unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte vereinigen lässt, wie er zur Abgrenzung einer Periode nothwendig ist. Dazu kommt, dass die Gliederung des Stoffes, die sich uns ganz ungesucht ergeben hat, eine Theilung zu begünstigen scheint. Denn wenn unleugbar die beiden Schulen der Malerei, welche hier voran stehen, die sikyonische und die thebanisch-attische, sich uns als in nebeneinander laufender Entwickelung zu einem gemeinsamen Endziel ansteigend darstellen, während dieses Ziel in den Leistungen des Apelles, Protogenes und der neben ihnen stehenden Künstler sich als erreicht betrachten lässt, so gewinnt es danach auf den ersten Blick das Aussehen, als ob am naturgemässesten die Epoche des Ansteigens zu der Höhe von der schliesslichen Entwickelung und Entfaltung der Vollendung auf derselben sich scheide. Allein schon für eine ganz äusserliche Betrachtung ist eine solche Scheidung nicht durchzuführen, da diese beiden Schulen jene höchste Entwickelung nicht blos vorbereiten, sondern selbst an ihr Theil nehmen. Ihre glänzendsten Vertreter sind nicht sowohl Vorgänger und Vorläufer des Apelles, als dass sie selbstständig neben ihm stehen; ja die letzte Entwickelung jener Schulen reicht sogar über die Zeit des Apelles noch hinaus. Eine Theilung der vorliegenden Periode würde uns also zwingen, die Einheit der Schulen gewaltsam zu zerreissen.

Um nun aber die verschiedenartigen Erscheinungen derselben unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zusammenzufassen, werden wir damit beginnen, an die Bedeutung der vorigen Periode nochmals mit kurzen Worten zu erinnern. Diese beruht auf dem Gegensatz, in welchen durch Apollodor und die Kleinasiaten die neuere Malerei zu der ältern des Polygnot tritt. Es ist hier ein durchaus neues Princip, welches sich Geltung zu verschaffen sucht; ein Princip, welches sich nicht nur auf eine einzelne Seite, sondern auf die gesammte Kunstübung erstreckte und dieselbe von Grund aus umgestalten musste. Getragen wird es von mehreren bedeutenden Künstlern, die hier in verschiedenem Sinne thätig sind. Allein so hoch wir auch ihre Leistungen anschlagen

mögen, so vermochten sie doch, wo selbst materiell noch so grosse Schwierigkeiten zu überwinden waren, nicht sogleich alle Keime zu völliger Entfaltung zu bringen. Es sind zunächst einzelne Individualitäten, die sich aus sich selbst herausbilden, die aber eben, weil ihre Bestrebungen mehr subjectiver Art sind, ziemlich vereinzelt dastehen, ohne sofort der nachfolgenden Entwickelung feste und bestimmte Bahnen anzuweisen. Wohl aber bereiten sie dieselbe vor, indem ihre Leistungen in umfassender Weise anregen und namentlich darauf hinwirken mussten, dass man sich von den Bedingungen und Forderungen rein malerischer Darstellung bestimmtere Rechenschaft zu geben suchte. So tritt denn die folgende Periode keineswegs in einen bestimmten Gegensatz zu ihnen; aber eben so wenig knüpft sie direct an sie an. Im Besitze der Mittel, welche sie, so zu sagen, von ihrer Vorgängerin ererbt hat, beginnt sie alsbald ihre eigenen Wege einzuschlagen. Sie verfolgt nicht, so natürlich dies auch scheinen musste, den Gegensatz der Farbe und der Form, wie er in den Bestrebungen des Zeuxis und Parrhasios sich ausgebildet hatte, sondern gliedert sich zunächst nach den zwei hauptsächlichsten Seiten künstlerischer Geistesthätigkeit überhaupt; indem sich eine mehr auf unmittelbarer Anschauung und Auffassung der Natur beruhende, und eine mehr reflectirende, aus der Beobachtung auf die Gesetze des Seins zurückschliessende Richtung von einander scheiden. In diesem Sinne treten sich die thebanisch-attische und die sikyonische Schule gegenüber, so dass sich also hier auf dem Gebiete der Malerei dieselbe Erscheinung wiederholt, welche wir bereits in der Geschichte der Bildhauer zu beobachten Gelegenheit hatten.

Besonders deutlich offenbart sich die Wechselwirkung zwischen beiden Künsten in der sikyonischen Schule: wussten wir doch die Bestrebungen des Pamphilos nicht besser zu erklären, als durch eine Vergleichung mit denen des Polyklet. Der Ruhm der sikyonischen Maler beruht nicht auf einzelnen Werken, welche durch eine in die Augen springende Genialität der Auffassung, durch überraschende Schilderung psychologischer Zustände oder pathetischer Affecte Bewunderung erregt hätten: den Epigrammendichtern, welche derartige Verdienste so bereitwillig zu preisen pflegten, boten

sie keinen Stoff; ja ausser Plutarch und Pausanias, welche das Bild des Aristratos, den Eros und die Methe des Pausias erwähnen, ist es ausschliesslich Plinius, welcher einzelne Werke von ihnen namhaft macht; und auch das sind verhältnissmässig doch nur wenige. Auch nicht eine einseitige Bevorzugung der Farbe oder der Form, wie sie mehr oder weniger bei Zeuxis und Parrhasios sich findet, tritt uns bei den Sikyoniern entgegen. Aber wenn sie freilich auch nicht durch Zauber und Schmelz der Farbe, durch Leichtigkeit und Feinheit in der Behandlung der Form die Bewunderung der Menge hervorrufen wie jene Maler, so ist bei ihnen dafür den beiden häufig in einem gewissen Gegensatzes tehenden Seiten der τέχνη eine gleichmässige Berücksichtigung zu Theil geworden, und vermöge dieser umsichtigen, ihres Zieles sich stets bewussten Durchbildung ist es ihnen gelungen, auch die schwierigsten Probleme mit sicherem Erfolge zu lösen. Schlagend also bezeichnet Plutarch [1]) das Wesen dieser Schule durch den Ausdruck: χρηστογραφία: die Solidität und Tüchtigkeit der Durchführung ist es, welche ihren Werken den Beifall weniger des grossen Haufens, um so mehr aber der eigentlichen Kenner sicherte. Gerade derselben Erscheinung begegnen wir in der Schule des Polyklet; und wir dürfen uns daher um so weniger wundern, wenn auch die Stellung der sikyonischen Maler zu der gesammten übrigen Entwickelung ihrer Kunst eine durchaus analoge ist. Wir erkannten eins der wesentlichsten Verdienste des Polyklet in der bewahrenden Kraft, welche seiner Lehre inne wohnte; ja wir schrieben es hauptsächlich seinem Einflusse zu, dass sich die griechische Kunst so lange von Willkür und Ausschweifungen rein erhielt. [2]) Aehnlich war es auch in der Malerei die Schule von Sikyon, welche allein, wie Plutarch sagt, das Schöne unverdorben bewahrte, und, wie uns das Beispiel des Apelles lehrt, ihren Einfluss auch weit über die Grenzen von Sikyon hinaus verbreitete, ja bis auf die gesammten Bildungsverhältnisse erstreckte, indem sie zeigte, dass bei der allgemeinen Erziehung des Geistes auch der Kunst eine selbstständige Stelle gebühre.

Wie aber Polyklet und seine Schule durch die genannten Ei-

---

1) Arat. 12. 2) vgl. I, S. 232 u. 308.

genschaften zu den attischen Bildhauern in einen bestimmten Gegensatz tritt, so nehmen wir ein gleiches Verhältniss auch zwischen den sikyonischen und den thebanisch-attischen Malern wahr. Die Letzteren sind durchaus die geistig und poetisch erregteren und beweglicheren. In der τέχνη stehen sie den Sikyoniern nach; Aristides z. B. ist hart in den Farben, Euphranor erfreut sich in den Proportionen keineswegs allgemeiner Anerkennung. Dagegen aber erschliessen sie der Kunst immer neue Gebiete, indem sie die ganze Fülle des menschlichen Gemüthslebens, die verschiedensten sowohl zarteren, als leidenschaftlicheren Erregungen der menschlichen Seele zur Darstellung zu bringen unternehmen, gerade wie in der Bildhauerei Skopas und Praxiteles. Hierdurch tritt es in das klarste Licht, weshalb schon die Alten von dieser Periode an die Malerei im eigentlichen Griechenland in zwei Schulen scheiden und statt der einen helladischen jetzt eine attische und eine sikyonische annehmen. Denn in der That, wenn wir namentlich auf die Principien blicken, von welchen jede derselben ausging, so haben sie nicht nur nichts mit einander gemein, sondern stehen in dem schärfsten Gegensatze.

Diese bestimmte Scheidung bei den Alten verdient um so mehr unsere Beachtung, als früher nur die helladische und asiatische Malerei als ihrem Wesen nach verschieden einander gegenübergestellt wurden. Und für die ältere Zeit erscheint diese Gegenüberstellung auch vollkommen gerechtfertigt, wenn wir das Verhältniss des Polygnot und der Attiker zu Zeuxis und Parrhasios ins Auge fassen; dagegen musste sie bedeutungslos werden, sobald die neuere Malerei wegen ihrer unbedingt vollendeteren Technik sich überall Eingang verschafft hatte. Hiermit hatten die Kleinasiaten zunächst ihre Aufgabe erfüllt; sie treten vorläufig wieder in den Hintergrund und überlassen es den Griechen des Mutterlandes, die neu gewonnenen Grundlagen nach den mannigfaltigsten Richtungen hin auszubilden. Erst als hier die oben dargelegte strenge Scheidung bereits vor sich gegangen war, erheben sich auch die Kleinasiaten wieder zu neuem Glanze; aber auch da sind es wieder, wie früher, mehr einzelne bedeutende Individuen, welche sich geltend machen, als eine bestimmte Schule in strenger Geschlossen-

heit und Fortentwickelung. Dies ist der Grund, weshalb sich das Wesen der asiatischen Kunst nicht in so wenigen, bestimmten Sätzen abgegrenzt hinstellen lässt, wie das der sikyonischen und attischen Schule. Denn die Individualität der Einzelnen tritt theils in ihren eigenen Werken bestimmter in den Vordergrund, theils verfährt sie auch freier in dem, was sie von dem bereits vorhandenen Schatze künstlerischer Erfahrung sich aneignet. So ergänzt Apelles sein Talent durch den Besuch der sikyonischen Schule, während Protogenes ohne solche Hülfe mühsam durch eigene Anstrengung und Kraft sich zur höchsten Vollendung erhebt. Wenn sich nun zwischen diesen beiden Künstlern in der ganzen Auffassung ihrer Aufgaben eine gewisse Gleichartigkeit zeigt, so dürfen wir doch wiederum die ihnen gemeinsamen Eigenschaften keineswegs als das bezeichnen, wodurch ausschliesslich das Wesen einer asiatischen Schule begründet würde. Denn um von Antiphilos, dem Feinde des Apelles, zu schweigen, den wir als geborenen Aegypter nicht nothwendig in Verbindung mit den Asiaten zu denken brauchen, so ist z. B. Theon von Samos ein Maler, dessen Eigenthümlichkeit von der jener Beiden weit abweicht. Wir vermögen daher unter der durch Plinius überlieferten Bezeichnung des genus Asiaticum oder Ionicum nur eine Reihe höchst bedeutender Leistungen zu verstehen, welche den durch die sikyonische und attische Schule nach einzelnen bestimmten Richtungen hin gewonnenen Entwickelungen zur Ergänzung dienen und dieselben zu demjenigen Abschlusse bringen, welcher nach dem Verhältnisse der damaligen Zustände des griechischen Geisteslebens überhaupt möglich war.

Denn nicht Alles vermag eine Zeit zu leisten; und auch der grösste Künstler, wie sehr er in vielen Beziehungen seiner Zeit voraneilen und sie lenken mag, steht doch in andern wieder unter dem Einflusse seiner Umgebungen. Wir dürfen uns daher nicht begnügen, die einzelnen Erscheinungen der Kunst in ihrer Isolirung zu betrachten, sondern vermögen ein richtiges Verständniss ihrer Bedeutung erst von einem umfassenderen Blicke auf die übrigen Verhältnisse des Lebens zu erwarten. Wir beginnen mit den äusseren politischen Zuständen. Die Malerei erscheint von ihnen zwar weniger abhängig als die Bildhauerei, welche zu ihrem

Gedeihen theils eines grösseren Reichthums an materiellen Mitteln, theils einer fortwährenden Hülfeleistung von Seiten des Handwerks bedarf, wodurch ihre Ausübung in höherem Grade an bestimmte Orte gebunden ist. Doch lassen sich im Allgemeinen die Einflüsse der Politik auch auf die Malerei nicht verkennen. Von den Wirkungen des peloponnesischen Krieges haben wir bereits bei Gelegenheit der vorigen Periode gesprochen. Während der Dauer desselben hatte die Malerei in Kleinasien ein Asyl gefunden; mit seinem Ende kehrt sie wieder nach Griechenland zurück, ist aber theils selbst eine andere geworden, theils findet sie veränderte Verhältnisse. In Athen namentlich war der Glanz der kimonischen und perikleischen Staatsverwaltung nicht wiedergekehrt; und wenn es auch noch vorkömmt, dass z. B. Euphranor eine öffentliche Halle mit Gemälden zu schmücken hat, so ist doch die Kunst nicht mehr wie früher auch ein wesentliches Element des politischen Lebens; und noch weniger wird ihr durch die Forderungen, welche der Staat an sie stellt, ihr eigenthümlicher Charakter aufgeprägt. Gerade so erscheint in Theben die Blüthe der Kunst wohl hervorgerufen durch die Blüthe der politischen Macht: allein von einer lebendigen Wechselbeziehung, von einer Hebung der Kunst durch directe Einwirkung des Staates und umgekehrt des politischen Glanzes durch die Kunst ist auch hier nicht die Rede. In Sikyon endlich zeigt sich die Malerei in derselben Weise von den politischen Zuständen unabhängig, wie wir dies bereits hinsichtlich der Sculptur bemerkt haben. [1]) — Wenn wir aber den Einfluss des Staates als solchen in dieser Periode nirgends hoch anschlagen, so werden wir dagegen den socialen Verhältnissen eine um so höhere Bedeutung beilegen müssen. Mochte auch Griechenland den eigentlichen Höhepunkt politischer Macht und Grösse bereits überschritten haben oder wenigstens den Keim des nahenden Verfalles bereits in sich tragen, so befand es sich zu keiner Zeit auf einer so hohen Stufe materiellen Wohlstandes, als gerade damals. Die Schätze einzelner Privatleute namentlich wachsen ins Ungeheure, so dass in deren Hände naturgemäss die Pflege der Kunst übergeht. Besonders wenn es

1) vgl. Th. I, S. 310.

in den kleineren Staaten dem Einzelnen gelingt, sich zur Alleinherrschaft emporzuschwingen, scheint unter den Mitteln zur Verherrlichung solcher Herrschaft der Kunst häufig eine bevorzugte Stelle zu Theil geworden zu sein: dafür mögen die hohen Preise, welche Mnason von Elatea, Aristratos von Sikyon ausgezeichneten Künstlern bezahlten, zum Beweise dienen. Noch folgenreicher aber war es, dass der König, welcher auf die Herrschaft über ganz Griechenland sein Auge gerichtet hatte, Philipp von Makedonien, sich hierin dem Beispiele griechischer Staatsmänner und Fürsten anschloss. Als nun Alexander die Pläne seines Vaters in umfassendster Weise verwirklichte, da ward der makedonische Königshof auch für das fernere Gedeihen der Kunst der eigentliche Mittelpunkt, von welchem aus sie sich, nachdem sie zunächst in Kleinasien wohl mit in Folge der Züge Alexanders einen erneuten Aufschwung genommen hatte, dann später wieder über die einzelnen Reiche verbreitete, die aus der Erbschaft Alexanders hervorgingen.

Welchen Einfluss nun die eben betrachteten Verhältnisse auf die innere Entwickelung der Malerei ausübten, wollen wir zuerst dadurch zu erforschen suchen, dass wir den Kreis der Gegenstände überblicken, an welchen sie sich übte. Denn ihre Wahl wird nothwendig vielfach dadurch bedingt sein, ob der Künstler für eine Republik, einen König oder einen Privatmann arbeitet. Dass die Malerei sich aus ihrer früheren engen Verbindung mit der Religion gelöst hatte, zeigte sich uns bereits in der vorigen Periode; sie lernte auch in dieser Hinsicht ihre eigenen Wege gehen, ganz wie sie sich aus der Abhängigkeit von der Architectur emancipirt hatte. Allerdings mochte auch jetzt noch ein grosser Theil ihrer Werke in Tempeln und sonstigen heiligen Räumen geweiht werden; aber gewiss hatten diese nur selten eine nähere Beziehung zum Cultus oder auch nur zu bestimmten mit den einzelnen Heiligthümern verbundenen mythologischen Traditionen. Wenn daher trotzdem die Mythologie noch immer als das bevorzugte Gebiet dasteht, von welchem die Malerei ihre Stoffe entlehnt, so verdankt sie dies weniger ihrem religiösen, als ihrem poetischen Gehalte, ihrem Reichthume an künstlerischen Motiven. Denn wegen welcher Eigenschaften werden diese Werke gepriesen? Hier ist es

der höchste Reiz der sinnlichen Erscheinung, wie bei der Aphrodite des Apelles, oder der Ausdruck heroischer Kraft, wie in dem Theseus des Euphranor; dort ist es die Schilderung der mannigfaltigsten Stimmungen der Seele und des Gemüthes; anderwärts wieder liegt das Verdienst in den schlagenden Gegensätzen widersprechender Charaktere, in den durch sie herbeigeführten Conflicten und deren überraschender Lösung: also in Momenten, welche auch unabhängig von der bestimmten mythologischen Handlung oder Situation wiederkehren könnten. Wir wollen diese Leistungen keineswegs gering anschlagen; aber hier, wo es sich um ihre historische Würdigung handelt, dürfen wir doch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass von jener tief religiösen Auffassung, von jenem Ethos der polygnotischen Kunst, wenigstens so weit die uns erhaltenen Nachrichten reichen, in der vorliegenden Periode keine Spur mehr zu finden ist, ja fast möchten wir sagen, sich nicht finden kann: denn sie sind überhaupt aus dem griechischen Leben dieser Zeit verschwunden und haben häufig sogar gerade entgegengesetzten Geistesrichtungen Platz gemacht. Was über die πορνογράφοι mehr angedeutet, als bestimmt ausgesprochen wird, kann immerhin zum Belege dienen, dass die Kunst auch von diesem Wechsel der sittlichen Anschauungen nicht unberührt geblieben ist. — Minder ungünstig wird derselbe begreiflicher Weise auf die eigentliche Historienmalerei eingewirkt haben. Ja wenn wir an die marathonische Schlacht in der Poikile zurückdenken, in welcher Götter und Dämonen mit den Sterblichen gemischt erschienen, so dürfte man fast dieses Gemälde, wenn auch nicht dem Stoffe, so doch der Auffassung nach, der Klasse der religiös-mythologischen Werke beizählen, und die eigentliche Historienmalerei überhaupt erst in die spätere Periode setzen. Leider sind nur unsere Nachrichten zu lückenhaft, um ein umfassendes Urtheil zu begründen. Ja wenn auch von Pamphilos, Philoxenos, Euphranor, Helena u. a. Schlachtbilder und zuweilen in besonders rühmender Weise angeführt werden, so würden wir doch ohne das uns erhaltene Mosaik der Alexanderschlacht durchaus nicht im Stande sein, von den Leistungen der Griechen auf diesem Gebiete uns einen auch nur annähernd richtigen Begriff zu machen. Hier sei

zunächst nur darauf hingewiesen, dass trotz so hoher Vortrefflichkeit sich doch nirgends bis an das Ende der vorliegenden Periode eine eigentliche Schule der Historienmalerei findet. Was die Sikyonier zu ihrer Förderung beitrugen, ward bei Gelegenheit des Pausias erwähnt; sonst darf man ihrer ganzen Geistesrichtung nach die Attiker für noch mehr befähigt halten, darin Grosses zu leisten; und dass sie wenigstens nicht zurückblieben, zeigt der Ruhm des Schlachtbildes von Euphranor. Wenn sie sich nicht noch mehr und nicht ausschliesslicher auf diesem Gebiete bewegten, so hat das seinen Grund offenbar darin, dass Athen als Staat nicht mehr geneigt und nicht fähig war, die Pflege dieses Kunstzweiges zu übernehmen. Dies hätte man nun wohl von Alexander erwarten sollen. Aber ist es ein blosser Zufall, dass nirgends erzählt wird, Alexander habe von einem namhaften Künstler die bildliche Darstellung einer seiner Schlachten verlangt, während doch z. B. Philoxenos eine solche für Kassander malte, und Lysipp und Leochares eine Jagd des Alexander für Krateros ausführten, und während doch sonst der grosse König nicht ausser Beziehung zur Kunst und zu den Künstlern dasteht? Mir scheint diese auffallende Thatsache einen tieferen Grund zu haben. Es war die Idee der Weltherrschaft, welche Alexanders ganzes Wesen erfüllte; und einzelne Thaten und Schlachten, wenn sie auch genügten, eine jede für sich ihm unsterblichen Ruhm zu erwerben, hatten für ihn doch nur in so weit Werth, als sie zur Verwirklichung dieser Idee beitrugen. Daher konnte es ihm auch in der Kunst nicht sowohl auf die Vergegenwärtigung seiner Thaten, als auf die Darstellung dessen ankommen, was er durch dieselben geworden war. Selbst in einem Ehrendenkmal, wie das war, welches er den am Granikos gefallenen Reitern stiftete, ist die Beziehung auf die einzelne Schlacht zurückgedrängt: es sind die Helden, in deren Mitte Alexander seines endlichen Sieges gewiss sein konnte, welche er dem Lysipp vorzuführen auftrug. Daraus erklärt sich auch, weshalb gerade Apelles in so hervorragender Weise die Gunst Alexanders zu gewinnen vermochte. Denn die künstlerischen Anschauungen des Apelles, der überall in seinen Gestalten einen bestimmten Gedanken zu verkörpern bestrebt war, kamen den Wünschen des Königs auf das Wunderbarste entgegen; und

wir müssten davon wahrhaft überrascht sein, wenn es nicht eine namentlich in der griechischen Geschichte häufiger wiederkehrende Erscheinung wäre, dass dieselben Ideen gleichzeitig auf den verschiedensten Gebieten Geltung zu gewinnen suchen. Wie also Alexander selbst sagte: es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles, so wurde dieses Bild des Weltbeherrschers Vorbild und Muster für eine ganze Klasse, deren Umfang durch die Bezeichnung als historischer Portraits noch keineswegs erschöpft ist. Denn es gehören dahin auch alle die mehr oder minder symbolischen Gestaltungen, welche dazu dienen müssen, eine solche und ähnliche Ideen in ausgedehnterer Weise zu verkörpern. So nähern wir uns sogar von dieser Seite ganz unerwarteter Weise wieder dem Gebiete der Mythologie. Aber wenn z. B. die Dioskuren neben Alexander erscheinen, so sind es nicht jene persönlichen Wesen, welche der kindliche Glaube der alten Zeit als schützende und helfende Heldenjünglinge verehrte, nicht Götter, wie die, welche noch in der Schlacht von Marathon gegenwärtig geglaubt wurden, sondern sie sind die personificirten Begriffe einer höheren Weltordnung, durch welche auch dem Sterblichen Antheil an derselben verliehen werden soll. Wie sich aber gerade in diesen Ideen der gänzlich veränderte Geist der Zeit offenbart, so dürfen wir auch auf dem Gebiete der Kunst die Werke, welche demselben entsprungen, als die eigenthümlichsten Hervorbringungen der vorliegenden Periode mit Nachdruck hervorheben.

Mit den bisher betrachteten Kreisen ist jedoch das Gebiet der malerischen Darstellungen in dieser Periode noch keineswegs abgeschlossen: wir begegnen vielmehr darin noch einer Reihe von Leistungen, welche unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenzufassen schwerlich gelingen würde. Wenn wir z. B. oben bemerkten, dass bei der Wahl mancher mythologischer Stoffe weit mehr ein rein künstlerisches Interesse bestimmend gewirkt habe, als ein religiöses, so finden wir anderer Seits auch rein künstlerische Aufgaben gelöst, denen nur die Benennung der Personen fehlt, um sie mit mindestens eben solchem Rechte wie jene der Klasse mythologischer oder historischer Bild-

werke zuzutheilen. Es genügt hier des Beispiels halber an des Aristides verwundete Mutter mit dem Kinde, an seine Jäger, an Pausias Stieropfer zu erinnern, um klar zu machen, wie wenig auf solche Darstellungen die Bezeichnung von Genrebildern passen würde. Daneben freilich erhält auch die Genremalerei, namentlich gegen das Ende dieser Periode, immer mehr Ausdehnung und versucht ihre Kräfte an Gegenständen, welche bisher der Kunst fern lagen. So erwirbt Pausias sich Ruhm durch das Malen von Kindern und von Blumen; Antiphilos weiss der Betrachtung einer rein gewerksmässigen Thätigkeit, wie die Wollebereitung ist, künstlerische Motive abzugewinnen; eines besonderen Rufes fängt ferner die Kleinmalerei und Rhopographie sich zu erfreuen an, und endlich erhebt sich auch die Karikatur in den Grylli zu einer besonderen Gattung. Die rechte Blüthe dieser verschiedenen Arten von Genremalerei mag sich freilich erst während der eigentlichen Diadochenperiode entwickelt haben; doch zeigt sie sich auch in der Zeit vorher schon so weit begründet, dass man sie wenigstens ihrem Ursprunge nach durchaus als ein Kind dieser Periode ansehen darf. Ja sie stellt sich sogar als eine nothwendige Ergänzung, als ein Abschluss aller der mannigfaltigen Bestrebungen derselben dar, sobald wir diese auf ihre inneren Gründe zurückführen und unter den Gesichtspunkt der Einheit des darin waltenden Geistes zu bringen suchen.

Wenn wir aber auf eine solche Einheit als nothwendig vorhanden hinweisen, so gehen wir dabei keineswegs von einer willkürlichen Voraussetzung aus; vielmehr folgen wir nur einem Principe, welches bei Untersuchungen über griechisches Leben nie vernachlässigt werden darf. Und was nun speciell die Malerei anlangt, so haben wir um so weniger Grund an seiner Geltung für dieselbe zu zweifeln, als es sich auf dem Gebiete der Schwesterkunst, der Bildhauerei, durchaus bewährt hat. Ja bei genauerer Betrachtung wird es sich zeigen, dass, was wir dort gefunden haben, hier in ausgedehntem Maasse und nur unter den durch die besondere Kunstgattung bedingten Modificationen Anwendung findet. Vor Allem wiesen wir dort [1]) mit Nachdruck darauf

1) I, 436 fg.

hin, dass der peloponnesische Krieg den Geist des gesammten Griechenlands in seinen innersten Tiefen umgewandelt hatte. Die mit Mässigung gepaarte energische Thatkraft war überall einer leidenschaftlichen Erregtheit oder deren Gegentheil, der Passivität oder Erschlaffung gewichen. Das Leben der Seele, des Gefühls, oder gar die blosse Sinnlichkeit hatten die Herrschaft über den Geist errungen. So begann man naturgemäss auch in der Kunst die Aufmerksamkeit immer mehr von dem inneren, gleichmässig dauernden Wesen der Dinge ab und auf die mannigfach wechselnden Aeusserungen desselben, auf die Stimmungen und Leidenschaften hinzulenken; namentlich aber musste in der Malerei, welche noch weit mehr als die Bildhauerei durch den Schein zu wirken angewiesen ist, sich diese neue Richtung der Zeit schnell bemerklich machen. Daher ist sie denn schon bei Zeuxis und Parrhasios zu voller Herrschaft gelangt; und was die auf sie folgende Periode bietet, ist nur die weitere und umfassendere Entwickelung der neu gewonnenen Grundlage. So war durch Parrhasios der Blick für das Psychologische geschärft, und es war dadurch möglich geworden, auch die flüchtigsten und vorübergehendsten Stimmungen im Kunstwerke festzuhalten. Es erschloss sich dadurch in der Darstellung des Gefühls- und Seelenlebens ein neues und weites Gebiet; und unter der Hand des Aristides schien die Kunst sogar wieder zu grosser Innerlichkeit und Tiefe zurückkehren zu wollen. Allein das Wesen seiner Persönlichkeit liess sich nicht nach Belieben auf Andere übertragen, und die Zeit drängte im Gegentheil zu einem mehr sinnlich fassbaren Ausdruck menschlicher Kraft und Leidenschaft. So schlägt die Richtung des Aristides plötzlich in den Realismus des Euphranor um, der sofort einen weit verbreiteten Einfluss gewinnt. Dies geschieht zunächst innerhalb der Schule, wo uns die Leistungen des Nikias nur die weitere und bewusstere Entwickelung der von Euphranor zuerst befolgten Grundsätze zeigen; aber auch in den Werken des Antiphilos, des Theon lässt sich ein ähnlicher Geist nicht verkennen. Denn den effectvollen Compositionen des Letzteren lag offenbar keine andere Absicht zu Grunde, als die, auf diesem Wege die durch die Kunst darzustellende Handlung in so lebendiger Schilderung dem Be-

schauer vorzuführen, dass eine gewaltige oder erschreckende Wirklichkeit aus unmittelbarer Nähe auf ihn selbst einzustürmen, gewissermassen ihn selbst niederwerfen zu wollen schien. Bei Antiphilos dagegen, dessen Hesione und Hippolytos seine Verwandtschaft mit dem zuletzt genannten in dieser Beziehung hinlänglich bezeugen, gewinnt der Realismus eine noch weit grössere Ausdehnung, indem er sich selbst in der Wahl von Darstellungen, wie der Wollebereitung, geltend macht. Nehmen wir dazu sein Bild des Feuer anblasenden Knaben, so lässt sich nicht verkennen, dass, wenn auch das Verdienst seiner eigenen Werke noch mehr in der Auffassung des Ganzen, als in der Durchführung des Einzelnen liegen mochte, seine Bestrebungen doch in ihrer weiteren Fortbildung zu reinem Naturalismus führen mussten: und ein solcher reiner Naturalismus tritt uns denn in der Rhopographie wirklich entgegen, welche auf den Adel oder den geistigen Gehalt des darzustellenden Stoffes ganz verzichtet und ihr Verdienst lediglich in der täuschendsten Nachbildung der Wirklichkeit bis ins Einzelnste sucht. So gewinnt die Persönlichkeit des Antiphilos für uns eine erhöhte Bedeutung, indem sie uns lehrt, wie scheinbar so weit von einander abliegende Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst doch aus einer und derselben Grundrichtung des Geistes hervorgehen können und wirklich hervorgegangen sind.

Neben dieser Entwickelungsreihe haben wir jedoch noch eine andere kennen gelernt, welche zu der bisher betrachteten unleugbar in einem bestimmten Gegensatz steht: ich meine diejenige, als deren höchste Leistungen die Werke des Apelles und Protogenes anzusehen sind. Zwar sagt Petronius (c. 84), er habe die Studien des Protogenes nicht ohne einen gewissen geheimen Schauer wegen ihrer mit der Wirklicheit wetteifernden Naturtreue betrachten können; und somit lässt sich ein eifriges und sorgfältiges Naturstudium auch bei ihm als die Grundlage seiner Kunstübung nicht verkennen. Dagegen verleugnet sich bei ihm wie bei Apelles jener Realismus in der geistigen Auffassung der darzustellenden Gegenstände durchaus. Schon die Portraits dieser Meister lehren dies augenscheinlich: sie sollen nicht eine wirkliche Person einfach vergegenwärtigen, sondern in dem

Bilde soll sich ein bestimmter Gedanke aussprechen, der uns über die sinnliche Erscheinung hinausführt. Man möchte daher versucht sein, als das Wesen dieser Künstler im Gegensatze zu dem Realismus der übrigen den Idealismus zu bezeichnen. Aber wenn wir uns erinnern, dass wir bei aller sonstigen Vortrefflichkeit gerade ihnen geistige Tiefe und ein hohes poetisches Schöpfungsvermögen am wenigsten zuzuerkennen vermochten, so werden wir ein Mistrauen gegen die Richtigkeit dieses Ausdrucks nicht unterdrücken können. Allerdings lag wohl den Bestrebungen dieser Männer die Absicht zu Grunde, die Kunst wieder auf idealere Bahnen zurückzuführen. Sie mochten erkennen, wie der Realismus dem tieferen geistigen Gehalte Abbruch that, wie ein stets wachsendes Streben nach Effect dem Ernste der Auffassung nicht minder wie der Solidität der Durchführung Gefahr zu bringen drohte. Allein wenn sie auch durch die eifrigsten Studien und durch die gründlichste Durchbildung bis zum höchsten Gipfel technischer Vollendung zu gelangen vermochten, so waren sie doch nicht im Stande, sich auf diesem Wege jene Unbefangenheit und Unmittelbarkeit zu erwerben, welche vor allem nöthig ist, um in der Welt der Erscheinungen eine künstlerische Idee klar und scharf zu erfassen und ihr aus ihrem innersten Wesen heraus eine lebenvolle Gestaltung zu verleihen. Jene Innerlichkeit war eben damals nicht blos aus der Kunst, sondern aus dem Leben verschwunden: und was man an ihre Stelle zu setzen versuchte, war, wenn freilich auch nicht ein Aeusserliches, doch etwas von aussen herzu Gebrachtes: es war der bewusste Gedanke, der nie seinen Stoff so durchdringen und durchwärmen, nie so mit ihm zur Einheit verwachsen wird, wie die, gleich dem Keime im Saatkorn, im Innern des Stoffes selbst ruhende Idee. So sehr also auch Apelles und Protogenes im Gegensatze mit den von uns kurzweg als Realisten bezeichneten Künstlern zu stehen scheinen und wirklich stehen, so wurzeln sie doch immer mit diesen in dem einen gemeinsamen Boden des Zeitgeistes; und erst durch das gleichzeitige Bestehen beider Richtungen ward es möglich, alle die verschiedenen Forderungen zu befriedigen, welche eine so vielfach erregte Zeit, wie die von dem Ende des peloponnesischen Krieges bis zu den ersten Nach-

folgern Alexanders nothwendig auch an die Kunst stellen musste.

Fünfter Abschnitt.

Die Malerei der Diadochenperiode.

Timomachos.

Timomachos ist die letzte bedeutend hervorragende Persönlichkeit in der Geschichte der griechischen Malerei. Sie verdient daher an die Spitze der ganzen Diadochenperiode gestellt zu werden: denn eine chronologische Angabe des Plinius, welche gegen diese Anordnung zu sprechen scheint, wird später ohne Schwierigkeit als unhaltbar nachgewiesen werden. — Hören wir zunächst, was Plinius über ihn berichtet:[1]) „Timomachos aus Byzanz, zur Zeit Caesars des Dictators, malte den Aias und die Medea, welche von diesem für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurden. Das attische Talent berechnet Varro auf 6000 Denare. Als Werke des Timomachos werden nicht minder gelobt: Orestes; Iphigenia in Tauris; Lekythion, der Lehrer der Behendigkeit (agilitatis exercitator); eine Familie von Edlen (cognatio nobilium); Männer im Mantel, welche er wie im Begriffe zu reden, den einen stehend, den andern sitzend malte; vorzüglich aber schien ihm die Kunst bei seiner Gorgo günstig gewesen zu sein." — Andere Werke werden nirgends genannt; wohl aber geschieht einiger der angeführten auch anderwärts Erwähnung. So giebt Plinius selbst[2]) an, dass die Medea unvollendet geblieben sei, aber darum gleich ähnlichen Werken des Aristides, Nikomachos, Apelles nur um so mehr geschätzt werde. Des Preises der Medea und des Aias gedenkt er nochmals;[3]) und an einer andern Stelle[4]) spricht er von ihrer Aufstellung vor dem Tempel der Venus, so dass sie sich also in einer der ihn umgebenden Hallen befinden mochten. Wegen der Verbindung des Aias und der Medea müssen wir auf beide Gemälde auch eine Erwähnung bei Ovid[5]) beziehen:

---

1) 35, 136. 2) 35, 145. 3) 7, 126. 4) 35, 26. 5) Trist. II, 525.

Utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet:

denn dass sie in die Paläste des Augustus versetzt werden, ist wohl nur ein Gedächtnissfehler des Dichters. Des Aias gedenkt Philostratus, [1]) der Medea Plutarch. [2]) Besonders aber haben sich die Epigrammendichter dieser Bilder als eines passenden Stoffes bemächtigt: wir besitzen noch jetzt auf den Aias eines, auf die Medea eine ganze Reihe dieser kurzen Gedichte. [3]) Eines endlich [4]) schildert, freilich ohne den Namen des Künstlers zu nennen, das Gemälde der Iphigenie.

Ueber das Einzelne der Darstellungen geben uns alle die angeführten Quellen leider nur sehr ungenügende Auskunft. Ja hinsichtlich des Aias haben sie sogar zu einer verschiedenen Auffassung des Grundgedankens bei den Neueren Veranlassung gegeben. Während man nemlich im Hinblick auf Philostratus und das Epigramm an Aias dachte, wie er nach seiner Raserei und der Ermordung der Heerden auf den Anschlag sinnt, sich selbst umzubringen, will Welcker [5]) unter Betonung des „vultu fassus iram" bei Ovid nicht den rasenden, sondern den gekränkten und darum seinen Tod beschliessenden Helden erkennen. Doch scheint es mir fraglich, ob wir auf diese Worte einen so grossen Werth legen dürfen. Ovid scheint sich überhaupt wenig um Kunstwerke gekümmert zu haben. [6]) Hier schreibt er noch dazu in der Verbannung aus blosser Erinnerung; und wie er in der Bezeichnung des Ortes irrte, so mochte auch das Bild selbst nicht mehr in allen Einzelnheiten ihm vor Augen stehen. Endlich aber scheint mir auch der Ausdruck vultu fassus iram der Situation des Aias nach der Ermordung der Heerden nicht gerade zu widerstreiten. Denn ist auch da der Zorn bereits der Reue und Schaam gewichen, so ist doch jener Zorn der Grundzug im Wesen des Aias, aus dem sich sein ganzes trauriges Geschick entwickelt, und als sol-

---

1) Vit. Apollon. II, 22. 2) de aud. poet. p. 18 A, vgl. Lucian de domo c. 31 und Lucilius Aetna v. 594. 3) Auf den Aias: Anall. III, 213, n. 295; auf die Medea: Anall. II, 174, n. 20 von Antiphilus (nachgeahmt von Ausonius 129); II, 499, n. 29 von Julian dem Aegypter, II, 223, n. 42 von Philippus (bei Ausonius 130); III, 214, n. 299, 300 und 301 von unbekannten Dichtern. 4) III, 216, n. 306. 5) Kl. Schr. III, 450 fg. 6) vgl. Friedländer, über d. Kunstsinn d. Römer. S. 9.

cher musste er auch, selbst als er schon gebrochen, noch durch jede andere Stimmung durchleuchten. Wenn wir demnach dem Zeugnisse des Philostratus als eines Gewährsmannes, der ja auch sonst mit Kunstwerken sich vielfältig beschäftigt hat, ein höheres Gewicht beilegen, so müssen wir allerdings den leitenden Gedanken des Künstlers bei der Verbindung des Aias mit der Medea nicht darin suchen, dass er beide in durchaus gleicher Situation darstellen wollte sondern vielmehr darin, dass er jene Wuth, welche nicht selten bei den Alten als durch die besondere Einwirkung von Dämonen, wie Oistros und Lyssa, hervorgerufen erscheint, in dem einen Bilde vor dem Eintritt der Katastrophe, in dem anderen schon in ihren Consequenzen zeigte, nach einem Princip der Composition, welches auch sonst vielfältig bei der Auswahl zusammengehöriger Werke in Anwendung gekommen ist. — Hinsichtlich der Medea ist wenigstens so viel sicher, dass für ihre Darstellung der Moment vor der That gewählt war, wo sie zwar das Schwert schon in der Hand hält, aber noch unschlüssig erscheint, ob sie den Mord an ihren eigenen Kindern vollziehen soll, indem der Zorn über Jason und das Mitleid mit den Kindern noch mit einander kämpfen. Das lehren uns namentlich die Epigramme; und wir vermögen danach auch die Figur der Medea in einem Wandgemälde [1]) als der Auffassung des Timomachos entsprechend nachzuweisen. Nicht so bestimmt lässt sich darüber urtheilen, ob auch die Kinder neben der Mutter in dem Bilde angebracht waren. Da sie sich indessen auf den von Lucian [2]) und Lucilius [3]) erwähnten Gemälden finden, wo wir dem Zusammenhange nach eine Beziehung auf das Werk des Timomachos als die berühmteste Darstellung dieses Gegenstandes nicht wohl abweisen können, so ist es mindestens sehr wahrscheinlich, dass auch Timomachos den Kontrast mit den in naivster Unschuld spielenden Kindern benutzt habe, um das Vorhaben der Medea in um so grellerem Lichte erscheinen zu lassen. [4]) Wie dem aber auch sei, so war in

1) Mus. Borb. X, 21. 2) de domo c. 31. 3) Aetna v. 594. 4) Hinsichtlich des Lucilius hegt Welcker (a. a. O. S. 455) einigen Zweifel, indem ja des Timomachos Medea sich zu Rom befunden habe, Lucilius sie aber unter Dingen anführe, deren wegen von dem Liebhaber wohl Reisen über Land und Meer unternommen würden. Dass aber der Dichter von seiner Aufzäh-

dem Gemälde das Grässliche der That selbst durchaus vermieden; und es erklärt sich daher nur aus einer moralischen, nicht künstlerischen Betrachtungsweise, wenn Plutarch [1]) dem Timomachos aus der Wahl des Gegenstandes einen Vorwurf macht. In diesem Sinne glaube ich auch das Epigramm des Philippus [2]) auffassen zu müssen, welches Lessing [3]) auf die Medea eines andern Künstlers beziehen zu müssen glaubte, worin ihm allerdings schon Ausonius in seiner freien Nachbildung bestimmt vorangegangen ist; [4]) schon die Verewigung der Mordgedanken scheint dem Dichter barbarisch, und er nennt die Medea Kindermörderin auch vor der That, da diese doch sicher bevorstehe und man auch in dem Gemälde das Unmaass der Leidenschaft spüre. — In ähnlicher Weise wie bei der Medea scheint dem darüber erhaltenen Epigramme zufolge auch bei der Iphigenie der Kampf zwischen den Gefühlen der priesterlichen, wenn auch noch so verhassten Pflicht, und der Ahnung, dass ihr als Schlachtopfer der eigene Bruder gegenüberstehe, das Grundmotiv der Darstellung abgegeben zu haben. Welchen der zahlreichen verwandten Momente aus der Sage des Orestes Timomachos für seine Darstellung desselben gewählt habe, sind wir leider zu bestimmen ausser Stande. Dass bei der Gorgo die hohe Vortrefflichkeit auf den entsetzlichen Contrasten zwischen der Schönheit der Bildung und der Furchtbarkeit des Ausdrucks beruht haben wird, dürfen wir wohl auch ohne ein bestätigendes Zeugniss annehmen. — Unter den noch übrigen Werken fällt wegen der eigenthümlichen Benennung Lekythion auf. Zwar kennen wir *Ληκυθίων* als

---

lung die in Rom zusammengehäuften Schätze keineswegs ausschliessen will, lehrt z. B. die zugleich erwähnte Anadyomene des Apelles, welche ja ebenfalls in Rom aufgestellt war.

1) de aud. poet. p. 18 A.

2) *Τίς σου, Κολχὶς ἄθεσμε, συνέγραφεν εἰκόνι θυμόν;*
τίς καὶ ἐν εἰδώλῳ βάρβαρον εἰργάσατο;
ἀεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον . ἤ τις Ἰήσων
δεύτερος, ἢ Γλαύκη; τίς παλι σοὶ πρόφασις;
ἔρρε καὶ ἐν κηρῷ, παιδοκτόνε · σῶν γὰρ ἀμέτρων
ζήλων εἰς ἃ θέλεις καὶ γραφὶς αἰσθάνεται.

Für *εἰς ἃ θέλεις* conjicirt Jacobs *λυσσαλέος*. 3) Laok. Kap. 3. 4) ep. 130, wo am Schlusse die Verse hinzugefügt werden:

Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense
Cunctantem, prolis sanguine ne maculet.

Sklavennamen aus Lucian, [1]) aber durch des Plinius Zusatz agilitatis exercitator werden wir auf die eigentliche Bedeutung des Namens geführt. War nun etwa Lekythion, „Oelfläschchen,“ der wirkliche Name eines Lehrers der Athletik? oder der Beiname eines solchen, der durch seine Lehre die Glieder der Athleten schmeidigte gleich dem Inhalte des Salbengefässes? oder ging der Eifer der Griechen, Alles zu personificiren, so weit, dass sie aus dem Geräthe der Athletik einen Athleten schufen, an welchem die Wirkung der ersteren gewissermaassen verkörpert erschien?

Wichtiger als die Lösung dieser Schwierigkeit ist die Frage nach der Zeit des Künstlers. Plinius sagt: Timomachos malte zur Zeit Caesars. Ich muss diese Angabe für durchaus irrthümlich halten und freue mich, in dieser Ansicht mit Welcker [2]) zusammengetroffen zu sein. Ueberblicken wir alles, was wir aus Caesar's Zeit nicht nur über die Malerei, sondern über den Zustand der Kunst im Allgemeinen wissen, so werden wir nichts finden, was sich an Bedeutung dem Timomachos zur Seite stellen liesse: nirgends begegnen wir einem Künstler, welcher durch eigenen Geist und durch eigene Erfindung etwas so Gewaltiges und namentlich etwas so Selbstständiges geleistet hätte, wie die Gemälde des Timomachos nach den ihnen gespendeten Lobsprüchen gewesen sein müssen. Hierzu gesellen sich aber noch mancherlei Bedenken mehr äusserlicher Art. Caesar bezahlte für den Aias und die Medea achtzig Talente. Hätte nun der Künstler auf Bestellung des Caesar gearbeitet, würde da der Preis in Talenten und nicht vielmehr in Sestertien festgesetzt worden sein? Ausserdem bezahlte Caesar die Summe für zwei Bilder, von denen das eine nicht einmal vollendet war; offenbar war also damals der Künstler nicht mehr am Leben. Alle diese Schwierigkeiten fallen weg, sobald wir annehmen, dass Plinius durch einen Irrthum die Zeit des Kaufes mit der des Künstlers verwechselt hat. Und hierin müssen wir noch bestärkt werden, wenn wir hören, dass zu Cicero's Zeit die Einwohner von Kyzikos zwei Bilder des Aias und der Medea als den Stolz ihrer Stadt betrachteten, [3]) in welchen wir unschwer die Werke des Timo-

1) fugit. 32. 2) Kl. Schr. III, 457. 3) in Verr. IV, 60, 135.

machos wiedererkennen. Denn, wie Welcker bemerkt: „so häufig sind die Gemälde und Statuen nicht, die von den Kunstkennern des Alterthums als ein Höchstes an ihrem Ort oder in ihrer Art herausgestellt werden, dass sie sich in derselben dargestellten Person, sei es die eines Gottes oder eine heroische, begegnen sollten: und hier ist es nicht ein einzelnes Werk, sondern ein Paar von Gegenstücken, vereinigt in Kyzikos, wie in Rom." Sollte aber selbst Plinius, [1]) wo er erzählt, dass Agrippa von der Stadt Kyzikos einen Aias und eine Venus gekauft, aus Versehen eine Venus statt der Medea genannt haben, und sollten daher diese beiden Bilder mit den von Cicero genannten identisch sein, so wird dadurch in der vorliegenden Frage nichts Wesentliches geändert, indem ja sehr wohl eine Wiederholung von der Hand des Timomachos selbst vorhanden sein konnte, welche Caesar kaufte. Auf keinen Fall werden wir das Verdienst der Zusammenstellung des Aias und der Medea dem Timomachos absprechen dürfen, und diese war bereits zu Cicero's Zeit berühmt.

Damit ist allerdings scheinbar jeder Halt für eine Zeitbestimmung des Künstlers verschwunden: gewisse allgemeine Grenzen werden sich jedoch immer noch nachweisen lassen. Bei Cicero, Plinius, Quintilian, Lucian finden wir häufig mehrere Maler in Verbindung mit einander genannt, welche gewissermaassen als Repräsentanten ihrer ganzen Kunst zu gelten haben. Sie wechseln bei den verschiedenen Schriftstellern, so dass die Reihe ihrer Namen keine ganz kurze ist; aber keiner der in dieselbe aufgenommenen Künstler ist jünger als Apelles und Protogenes oder der Zeit nach als Ol. 120. Wir haben hier also eine Art von Kanon, wie in der Litteratur, vor uns, welcher bald nach dem angegebenen Zeitpunkte sich festgestellt haben muss, was um so wahrscheinlicher ist, als ja damals neben den übrigen wissenschaftlichen auch die kunstgeschichtlichen Studien blühten. In dieser kanonischen Reihe nun finden wir den Namen des Timomachos nirgends angeführt: nur einmal, wo die unvollendet gebliebenen Werke berühmter Künstler zusammengestellt werden, wird Timomachos neben Aristides, Nikomachos und

1) 35, 26.

Apelles erwähnt. Hieraus glaube ich den Schluss ziehen zu dürfen, dass er zur Zeit der Feststellung jenes Kanon noch nicht gelebt hatte, und dass also, da er zu Caesars Zeit schon lange den Todten angehörte, seine Blüthe in die eigentliche Diadochenperiode zu setzen ist.

Die schönste Bestätigung gewinnt aber diese Zeitbestimmung durch die Betrachtung der künstlerischen Eigenthümlichkeit des Timomachos selbst, wie uns dieselbe aus seinen Werken entgegentritt.

Wir haben am Schlusse der vorigen Periode darauf hingewiesen, wie sich nach und nach in der Malerei zwei Richtungen neben einander ausgebildet hatten. Die eine legte vorzugsweise Werth auf die künstlerische Durchführung, und beschränkte sich daher meist auf wenige Figuren in ruhiger Haltung, die mehr einen Gedanken, als eine Handlung aussprechen sollten. In der andern herrscht das Streben vor, durch eine lebendig bewegte Handlung das Interesse des Beschauers zu fesseln. Aber während wir bei jener über den Mangel an eigentlichem poetischen Schöpfungsvermögen klagten, mussten wir doch zugeben, dass auch bei dieser der reichere Gehalt an poetischen Motiven zu sehr nur für äussere Effecte benutzt wurde. Das grosse Verdienst des Timomachos besteht nun darin, dass er die Vorzüge beider Richtungen in sich zu vereinigen weiss. Seine berühmtesten Werke sind, äusserlich betrachtet, Compositionen der einfachsten Art, welche dem Künstler jede Einzelnheit bis ins Feinste zu vollenden erlauben. Aber zugleich enthalten sie einen inneren Reichthum poetischer Motive, der uns nicht blos für das Fehlen einer mannigfaltigeren Bewegung entschädigt, sondern unsere Einbildungskraft noch weit mehr ahnen lässt, als je ein Künstler in einem Gemälde hätte darstellen können. Ich setze hierher, was Lessing [1]) über diese Bilder bemerkt: „Aus den Beschreibungen erhellt, dass Timomachos jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, dass uns die Verlängerung derselben in der Kunst missfallen sollte, vor-

1) Laokoon, Kap. 3.

trefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewusst hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. . . . Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasst, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht, weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, dass er geraset hat; weil man die Grösse seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.“ Wenn sonach die Leistungen des Timomachos als das Resultat der verschiedenen Bestrebungen erscheinen, welche sich um die Zeit Alexanders den Vorrang streitig machen, wo wäre da wohl in der Entwickelungsgeschichte der Kunst für ihn ein so geeigneter Platz, als in der Periode der Diadochen? Für diese Ansicht findet sich aber endlich noch eine schlagende Parallele in der Geschichte der Bildhauerei. Der Aias des Timomachos ist das vollkommene malerische Gegenstück zu dem plastischen Werke des Aristonidas: Athamas, wie er nach der Tödtung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt (vgl. Th. 1, S. 465). Dieser Vergleich ist um so treffender, als wir nicht mit Unrecht die ganze Auffassung des Timomachos eine der plastischen sich annähernde nennen können; daher denn auch die in der Medea durchge-

bildeten Motive in der Plastik mehrfach Verwendung gefunden zu haben scheinen, und die Darstellung der Gorgo, welche ihm besonders gelungen war, ein von den Bildhauern mit besonderer Vorliebe behandelter Gegenstand ist. Wenn uns aber früher der Beweis nicht misglückt ist, dass eine solche Entwickelung des Pathos in der Plastik nur in der Diadochenperiode ihre Stelle finden konnte, so wird dadurch ihre durchaus analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Malerei zu derselben Zeit nur um so begründeter gefunden werden müssen.

Maler in Kleinasien.

Artemon,

ein den Malern ersten Ranges nahestehender Künstler, malte „die Danae von den Räubern angestaunt, die Königin Stratonike, Herakles und Deianeira. Besonders berühmt aber sind im Porticus der Octavia Herakles, welcher vom Dorischen Berge Oeta der Sterblichkeit entkleidet nach dem Willen der Götter zum Himmel emporsteigt, und des Laomedon Geschichte mit Herakles und Poseidon:“ Plin. 35, 139. Nach Kleinasien setze ich diesen Künstler wegen der von ihm gemalten Stratonike. Freilich kommen in der Geschichte der Herrscher nach Alexander mehrere Königinnen dieses Namens vor, und eine bestimmte Entscheidung in dieser Beziehung kann daher nicht angegeben werden, wenn es auch nahe liegt an die berühmteste ihres Namens, die Tochter des Demetrios Poliorketes zu denken, welche Seleukos Nikator zuerst für sich zur Gemahlin nahm, dann aber seinem Sohne Antiochos Soter abtrat: Plut. Demetr. fin. Lucian de dea Syr. 16 sq. Valer. Max. V, 7, ext. 1. War es diese, welche Artemon malte, so lebte er etwa Ol. 125. — Aus demselben Grunde herrscht Unsicherheit hinsichtlich des

Ktesikles,

wie der Name wohl mit Recht aus Klesides verbessert worden ist. Plinius (35, 240) erzählt von ihm, er sei durch die Verachtung der Königе Stratonike bekannt geworden. Da er nemlich bei ihr keine ehrenvolle Aufnahme gefunden, so habe er sie gemalt in vertraulicher Umarmung mit einem Fischer, den sie nach dem Gerede der Leute lieben sollte; und dieses Gemälde stellte er im Hafen von Ephesos aus,

während er selbst sich zu Schiffe entfernte. Die Königin aber verbot es wegzunehmen, da oder trotzdem dass beider Aehnlichkeit vortrefflich ausgedrückt war.

Milon,
nicht Mydon, aus Soli in Kilikien, Schüler des Bildhauers Pyromachos, wird unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern von Plinius angeführt: Plin. 35, 146. Wegen der Vaterstadt des Schülers ist der Lehrer wohl für den Pyromachos zu halten, welcher am Hofe des Attalos etwa Ol. 135 beschäftigt war.

Aristomenes und Polykles,
der erste aus Thasos, der zweite aus Adramytion in Mysien, von Vitruv III, praef. §. 2. unter denen angeführt, deren Verdienst den entsprechenden Nachruhm nicht gefunden, müssen wenigstens vor der Zeit der römischen Herrschaft gelebt haben, und da sie mit Nikomachos zusammen genannt werden, vielleicht schon zur Zeit Alexanders.

Theodoros.
Wir haben hier von mehreren Künstlern dieses Namens zu handeln. Diogenes Laertius II, 103 nennt 1) einen von Polemon erwähnten Maler unbekannten Vaterlandes, 2) einen Athener, von dem Menodot geschrieben habe, 3) einen Ephesier, dessen Theophanes in der Schrift über Malerei gedenke. Dazu kommt 4) ein Samier, den Plinius (35, 146) mit Stadieus als Schüler des uns unbekannten Nikosthenes unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Künstlern anführt. War dieser Stadieus der athenische Bildhauer, der Lehrer des Polykles, so gehören er und seine Mitschüler etwa an das Ende der makedonischen Epoche, gegen Ol. 150. Der erste Theodoros dagegen kann als von Polemon erwähnt spätestens im Beginne derselben gelebt haben. Der Ephesier ist unbekannt. Was den Athener anlangt, so wissen wir wenigstens etwas über Menodot, sofern nemlich der Menodot, welcher von ihm berichtet, derselbe Samier ist, welcher über die Merkwürdigkeiten von Samos und über die des Tempels der samischen Hera schrieb, wobei natürlich der Kunstwerke gedacht sein musste. Dies führt auf die Vermuthung, dass der Athener Theodoros, sofern er etwa in Samos arbeitete oder vielleicht dorthin übergesiedelt war, mit dem von Plinius erwähnten Samier identisch sein könne.

Apaturios
aus Alabanda in Karien, malte eine Scene für ein kleines Theater zu Tralles. Er brachte dabei Figuren statt der Säulen, Kentauren, welche das Gebälk trugen, Kuppeln, Dächer, Löwenköpfe als Wasserabflüsse u. a. an; und setzte darauf nichts destoweniger noch ein ganzes Geschoss von allerlei Bauten. Wegen der eleganten Ausführung fing sein Werk an Beifall zu finden, bis ein Bürger Likymnios (so liest Sillig cat. art. p. 58 statt Licinius) darauf aufmerksam machte, wie die Alabandeer zum Gespött geworden, weil sie auf dem Forum Statuen von Athleten, in den Gymnasien von Rednern aufgestellt hätten; so möchten die Bewohner von Tralles sich vorsehen, dass sie nicht wegen des Unpassenden in der Anlage der Scene den Alabandeern und Abderiten an die Seite gestellt würden. Auf diese Bemerkung hin änderte Apaturios sein Werk. Vitruv, welcher diese Erzählung (VII, 5) mittheilt, benutzt sie, um auf ähnliche Geschmacklosigkeiten seiner Zeit hinzuweisen; und da er sich des Ausrufes bedient: Utinam dii immortales fecissent, ut Licymnius revivisceret, so kann Apaturios nicht wohl später als in der vorliegenden Periode gelebt haben.

Aristobulos,
„Syrus,“ also ein Syrier (wie es auch einen König der Juden Aristobulos gab), vielleicht unter den Seleuciden, wird von Plinius 35, 146 unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern angeführt.

Maler in Rhodos.

Obwohl die Malerei in Rhodos durch Protogenes zu hoher Blüthe gelangt war, so kennen wir doch keinen Maler, welcher ausdrücklich Rhodier genannt wird. Dagegen finden wir unter den rhodischen Bildhauern eine ganze Reihe, deren Namen unter den Bildhauern wiederkehren. Da es nun nicht selten ist, dass ein Künstler in beiden Zweigen thätig war, wie wir dies z. B. von dem berühmtesten Vertreter der rhodischen Kunst, von Protogenes wissen, so dürfen wir wohl jene Maler ohne Weiteres mit den Bildhauern identificiren, um so mehr, als sich eine Gleichheit der Auffassung in den Erzeugnissen beider Kunstgattungen ohne Schwierigkeit nachweisen lässt.

Drei dieser Maler führt Plinius unter denen an, welche im Range sich an die ausgezeichnetsten anschliessen (primis proximi):

Philiskos
malte die Werkstätte eines Malers, worin ein Knabe Feuer anbläst: Plinius 35, 143; vgl. Th. I, S. 668.

Simos
malte einen ruhenden Jüngling, eine Walkerwerkstätte, einen, der die Quinquatrus (ein fünftägiges Minervenfest) feierte; endlich eine vorzügliche Nemesis: Plin. 35, 143; vgl. Th. I, S. 467.

Tauriskos
malte einen Diskoswerfer, Klytaemnestra, einen Panisken, Eteokles, der die Herrschaft wieder zu erlangen trachtet, und Kapaneus: Plin. 35, 144; vgl. Th. I, S. 471.

Unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern erscheint:

Mnasitimos,
Sohn und Schüler des Aristonidas; wonach auch der letztere für einen Maler zu halten sein wird. Sein Name stand auch wirklich früher in demselben Verzeichnisse bei Plinius, hat aber nach den besseren Handschriften dem eines unbekannten Aristokydes weichen müssen: Plin. 35, 146; vgl. Th. I, S. 464.

Ophelion
ist bekannt aus zwei spielenden, nemlich vor- und rückwärts lesbaren Epigrammen des Nikodemos von Heraklea: Anall. II, 382, n. 2—3. Das erste bezieht sich auf ein Bild des bocksfüssigen Pan; das zweite auf eine Darstellung der Aërope, der Gemahlin des Atreus. Ueber die Auffassung des Gegenstandes lässt sich kaum eine Vermuthung aufstellen: der Dichter spricht von der Gestalt der Aërope in Thränen, den Ueberresten des unseligen Mahles und der Strafe oder Pein (ποινήν), welche rein durch den Ausdruck, aber auch z. B. durch eine furienartige Gestalt dargestellt sein konnte (vgl. z. B. die im Bull. dell' Inst. 1851, p. 25 u. 42 beschriebene Vase). Ueber Zeit und Familie des Künstlers s. Th. I, S. 465.

Maler in Aegypten.

Von griechischen Künstlern in Aegypten haben wir in der vorigen Periode Antiphilos, Timon und seine Tochter Helena kennen gelernt. An sie reihen wir jetzt an:

Galaton.

Er malte den Homer, wie er sich übergiebt und die andern Dichter, wie sie zu sich nehmen, was er von sich gegeben: Aelian V. H. XIII, 22; Schol. Lucian. Contempl. c. 8. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet Meyer (Kunstgesch. II, S. 193), dass dieses Bild in die Zeit des Ptolemaeos Philopator gehöre. Aelian erwähnt nemlich zugleich mit dem Bilde den Tempel, welchen dieser dem Homer errichtet hatte. In demselben stand die Statue des Dichters und um ihn herum die Städte, welche sich die Ehre seiner Geburt zuschrieben, so dass sich das Bild fast wie eine Parodie auf diese göttliche Verehrung ausnimmt.

Euanthes.

Achilles Tatius (III, 6 sqq.) beschreibt zwei zu einander gehörige Gemälde: Andromeda und Prometheus darstellend, als im Tempel des Zeus Kasios zu Pelusion befindlich. Da in der ganzen ausführlichen Beschreibung nichts auf eine poetische Fiction hindeutet, so sehe ich nicht ein, weshalb man den von Achilles überlieferten Künstlernamen Euanthes für erdichtet hat halten wollen, in welcher Ansicht mir bereits Welcker (zu Philostrat. p. LXIII) vorangegangen ist. Ich halte vielmehr Euanthes wegen des Ortes, an welchem sich seine Werke befanden, für einen Maler der alexandrinischen Epoche. Ueber seine künstlerische Eigenthümlichkeit lässt sich nach der rhetorischen nur auf den Inhalt der Malereien gerichteten Beschreibung nicht urtheilen. Die Darstellungen selbst sind übrigens in der ganzen Auffassung einfach: Andromeda mit einem langen feinen Gewande bekleidet, ist an den Felsen geschmiedet. Das nach ihr gerichtete Ungeheuer taucht nur mit dem Kopfe aus dem Meere auf, während der übrige Körper durch das Wasser durchschimmert. Dazwischen erscheint aus der Luft herabsteigend Perseus, nackt bis auf eine Chlamys, beflügelt an den Füssen und mit der Kappe des Hades auf dem Haupte; dazu bewaffnet mit dem Haupt der Medusa, und dem auf der einen Seite mit einer Sichel versehenen Schwerte. Durchaus ent-

sprechend ist das andere Gemälde componirt: Prometheus, ebenfalls an den Felsen geschmiedet, wird vom Adler bedroht, aber schon hat Herakles den Bogen zu seiner Befreiung gespannt.

Polemon

aus Alexandria, wird von Plinius (35, 146) einer flüchtigen Erwähnung gewürdigt.

Demetrios.

Als Ptolemaeos Philometor von seinem Bruder vertrieben nach Rom kam, kehrte er bei einem alexandrinischen Maler ein, wie Valerius Maximus (V, 1, 1) berichtet. Seinen Namen Demetrios erfahren wir aus Diodor (Exc. XXXI, 8, p. 84 ed. Mai), welcher ihn ausserdem als *τοπογράφος* bezeichnet. Man hat diesen Ausdruck theils geradezu verändern, theils verschieden erklären wollen, bis man ziemlich allgemein ihn durch Landschaftsmaler übersetzt hat (vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 271 sqq.). Noch strenger dem Wortsinne entsprechend würde die Uebersetzung Landkartenmaler sein. Dass es solche geben musste, kann uns nach dem, was Varro (de R. R. 1, 2) über eine Karte von Italien bemerkt, nicht zweifelhaft sein, wenn wir auch gern zugeben, dass diese Art von Karten in der ganzen Behandlung sich der Landschaftsmalerei annähern mochte. Gerade für einen Alexandriner aber erscheint die Beschäftigung mit diesem Kunstzweige besonders passend. — Ist demnach dieser Demetrios nicht Maler im engeren Sinne, so werden wir den von Diogenes Laertius V. 83 erwähnten gleichnamigen Künstler nicht mit ihm verwechseln dürfen.

Menippos.

Zwei Maler dieses Namens führt Diogenes Laertius (VI, 101) aus Apollodor an, wohl dem Athener, welcher bis Ol. 156, 4 lebte, so dass also die Künstler sicher vor die römische Zeit fallen.

Im eigentlichen Griechenland richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die:

Nachblüthe der sikyonischen Schule.

Aratos, dem Sikyon seine politische Erhebung verdankte, übte auch auf die Kunst einen fördernden Einfluss. Wie er darin nach Plutarch (Arat. c. 12) ein nicht ungebildetes

Urtheil besass, so scheint er auch persönlich die Künstler zu sich herangezogen zu haben: die aus seiner Zeit bekannten Maler aus Sikyon erscheinen fast alle in persönlicher Verbindung mit ihm. Zuerst finden wir nochmals einen Künstler desselben Namens, der uns früher von Kleinasien nach Sikyon überführte, nemlich:

Timanthes.

Er malte „recht ausdrucksvoll in der Anordnung“ (*ἐμφατικῶς τῇ διαθέσει τὴν μάχην ἔχουσαν*) die Schlacht des Aratos gegen die Aetoler bei Pellene in Arkadien, welche Ol. 135, 1 geliefert ward: Plut. Arat. 32. Plutarch erwähnt freilich weder das Vaterland noch die Abstammung des Künstlers; doch leitet uns die Verbindung mit Arat auf Sikyon hin. Nehmen wir ferner darauf Rücksicht, dass in den griechischen Familien häufig die Namen, wie auch die Kunst forterbten, so wird man wenigstens die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit dem älteren Timanthes nicht ableugnen. Schliesslich darf wohl auch noch die Vermuthung aufgestellt werden, dass der Timanthes, welcher Arat auf seiner Reise nach Aegypten begleitete, kein anderer als der Maler gewesen sei, zumal bei dieser Reise an den Hof eines kunstliebenden Ptolemäers die künstlerischen Interessen als Unterstützung für politische Zwecke keineswegs eine unbedeutende Rolle spielten; vgl. Plut. Arat. 12.

Als einen Freund des Arat haben wir schon früher

Nealkes

erwähnt. Er war es, der das Bild des Tyrannen von Sikyon Aristratos, ein Werk des Melanthios und seiner Schüler, vom völligen Untergange rettete: Plut. Arat. 13; vgl. Preller Polem. fr. p. 47. Ihn für einen Sikyonier zu halten, veranlasst uns eben so, wie bei Timanthes, nur das Freundschaftsverhältniss mit Arat. Durch dessen Vermittelung mag er dann später am Hofe des Ptolemaeos Beschäftigung gefunden haben, worauf der Gegenstand eines seiner Gemälde, einer Schlacht zwischen Aegyptern und Persern auf dem Nil zu deuten scheint. Plinius (35, 142) nennt ihn scharfsinnig und erfindsam, ingeniosus et sollers in arte, und erläutert diesen Ausspruch an dem eben erwähnten Gemälde. Um nemlich zu zeigen, dass das Treffen auf dem Nil geliefert werde, dessen breite Fläche leicht zu einer Verwechselung mit dem

Meere hätte Anlass geben können, half er sich damit, dass er „argumento“ durch die Auffassung des Gegenstandes deutlich machte, was er „arte“ mit den technischen Mitteln der Kunst nicht vermochte. Er malte nemlich einen Esel, der am Ufer sich tränkte und ein Krokodil, welches ihm nachstellte. Hieran lässt sich die Anekdote anreihen, welche Plinius (35, 104) als Seitenstück zu einer ähnlichen von Protogenes erzählt, ohne Nennung des Nealkes aber auch von andern berichtet wird: Valer. Max. VIII, 11, ext. 7; Plut. de fort. p. 99 B. Dio Chrys. Or. 64; Sext. Empir. Pyrrh. Hypoth. I, 28 Bekk., welcher fälschlich Apelles statt Nealkes nennt. Auf einem Bilde nämlich, in welchem er ein Paar Rosse darstellte, welche ihr Führer zurückhielt und mit dem Munde zu kirren suchte (poppyzonta), wollte ihm der Schaum an den Nüstern trotz aller aufgewendeten Mühe nicht gelingen; da warf im Zorn der Künstler einen Schwamm mit allerlei Farben getränkt auf die verzweifelte Stelle und der Zufall ergänzte, was die Kunst nicht vermocht hatte. — Ein drittes Werk, eine Venus, erwähnt Plinius nur mit einem Worte: 35, 142.

Den Werth des Künstlers können wir nur danach bemessen, dass Plinius ihn in der immer noch sehr ehrenwerthen zweiten Klasse der primis proximi anführt, über welche sich wohl von seinen Zeitgenossen kein einziger erhoben hat, indem die höchste Blüthe überhaupt bereits vorüber war. Doch muss sein Ruhm zu allgemeinerer Geltung gekommen sein, da in der öfter erwähnten Stelle des Fronto (epist. p. 170 Rom.) unter den berühmtesten Namen auch der des Nealkes erscheint, als eines Künstlers, dessen Eigenthümlichkeit es entgegen sei, magnifica, prächtige Darstellungen zu liefern. Auf jeden Fall dürfen wir ihn für den hauptsächlichsten Vertreter dieser Nachblüthe der sikyonischen Schule halten, da er mit der Trefflichkeit seiner eigenen Leistungen noch das bedeutende Verdienst verknüpft, als Lehrer durch mehrere tüchtige Schüler den Fortbestand der Schule gesichert zu haben. Unter diesen finden wir:

Anaxandra,

seine eigene Tochter: Didymus bei Clem. Alex. Strom. IV. p. 523 B Sylb. Sollte nicht vielleicht bei Plinius unter den in dritter Reihe angeführten Malern (35, 146) diese Malerin

an die Stelle des unbekannten Anaxander gesetzt werden müssen?

Erigonus,

ursprünglich Farbenreiber des Nealkes, machte bei diesem solche Fortschritte, dass er sogar noch einen berühmten Schüler zurückliess, nemlich:

Pasias,

den Bruder des Bildhauers Aeginetes: Plin. 45, 145. Dieser Künstler, der etwa bis gegen Ol. 150 am Leben sein konnte, ist das jüngste uns bekannte Glied der sikyonischen Schule. — Als Schüler des Nealkes haben wir aber vielleicht noch einen dritten hinzuzufügen; nemlich:

Xenon,

einen der in dritter Reihe von Plinius angeführten Maler: 35, 146. Denn da der als sein Lehrer genannte Neokles gänzlich unbekannt ist, so liegt der Verdacht einer Verwechselung mit Nealkes sehr nahe, um so mehr, da Xenon Sikyonier war.

Nach Sikyon gehört wahrscheinlich auch:

Leontiskos,

nach Plinius (35, 141) ein Maler zweiten Ranges, als dessen Werke eine Harfenspielerin und Aratos als Sieger mit der Trophäe angeführt werden. Das letztere glaubt Harduin auf den Sieg über Aristippos, Tyrannen von Argos, in der 136sten Olympiade (Plut. Arat. 28) beziehen zu dürfen, was freilich nur die Geltung einer Vermuthung haben kann.

Mnasitheos,

als Sikyonier unter den Künstlern dritten Ranges von Plinius (35, 146) genannt, ist vielleicht ebenfalls ein Zeitgenosse des Aratos. Wenigstens wird bei Plutarch (Arat. 7) ein Mann dieses Namens erwähnt, welcher dem Arat bei der Befreiung seiner Vaterstadt Beistand leistet und sehr wohl der Maler sein könnte.

Als Peloponnesier mag hier

Pytheas

aus Bura in Achaia seinen Platz finden: Steph. Byz. s. v. *Βοῦρα*. Von ihm befand sich zu Pergamos ein Elephant; was jedoch die folgenden Worte des Stephanos bedeuten sollen: *ἐλέφας, ἀπὸ τοιχογραφίας . . . ἂν ὡς Φίλων*, vermag ich nicht zu

entscheiden. Die Erwähnung von Pergamos leitet auf die Zeit der Diadochen.

Die Maler im übrigen Griechenland.

Olbiades

malte zu Athen in der Curie der Fünfhundert den Kallippos, welcher die bei den Thermopylen gegen die Gallier aufgestellten Athener befehligte: Paus. I, 3, 5, vgl. I, 42; X, 20, 5. Die Niederlage der Gallier fällt in das zweite Jahr der 125sten Olympiade: Paus. X, 23, 14.

Stadieus,

der Schüler des Nikosthenes, von Plinius (35, 146) unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern angeführt, kann nur insofern hier eine Stelle finden, als er möglicher Weise mit dem gleichnamigen Bildhauer, dem Lehrer des Polykles, identisch ist; vgl. Th. I, 537.

Ueber einen Athener Theodoros vgl. die kleinasiatischen Künstler.

Metrodoros.

„Zur Zeit der Besiegung des Perseus von Makedonien (168 v. Ch. G.) lebte in Athen Metrodoros, Maler und Philosoph zugleich, und in beiden Zweigen des Wissens von grossem Ansehen. Als daher nach der Besiegung des Perseus L. Paulus die Athener bat, dass sie ihm einen recht tüchtigen Philosophen zur Erziehung seiner Kinder, und ebenso einen Maler zur Decorirung seines Triumphes schickten, wählten sie den Metrodor mit der Erklärung, dass sie ihn für den geeignetsten zur Erfüllung beider Wünsche hielten; und dies erkannte auch Paulus an:“ Plin. 35, 135. Bei der Mehrseitigkeit seiner Bildung dürfen wir wohl auch den Metrodor, welcher über Architektonik schrieb und von Plinius unter den Quellen des 35sten Buches angeführt wird, für dieselbe Person halten. Schultz (in Jahn's Jahrb. XI, S. 83) meint, dass „der Maler und Philosoph kein anderer sei, als der Metrodor von Stratonikea, dessen Diogenes Laërt. X, 9 gedenkt als eines, der von den Epikureern zu den Akademikern übergetreten sei und sich dem Karneades angeschlossen habe. Diogenes spricht zwar in der genannten Stelle so, als wenn er ihn für einen unmittelbaren Schüler des Epikur und nachher des Karneades hielte, was aber allen Gesetzen

der Chronologie widerspricht, indem zwischen dem Tode des Erstern und dem Auftreten des Letztern als Lehrer wenigstens 70 Jahre verflossen sind, und also nur dadurch erklärt werden kann, dass Diogenes den jüngern Metrodor mit dem älteren Epikureer desselben Namens verwechselt hat. Auch Cicero de orat. I, 11, 45 macht einen Metrodor, wahrscheinlich denselben, zu einem Zuhörer des Karneades.«

Herakli des.

„Einen Namen hat auch der Makedonier Heraklides; anfangs malte er Schiffe und zog nach Besiegung des Perseus (168 v. Ch. G.) nach Athen:« Plin. 35, 135. Später führt ihn Plinius unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Künstlern nochmals an: §. 146. Die Nachlässigkeit des Plinius erklärt sich wahrscheinlich aus der Verschiedenheit der Quellen, welche er benutzte, indem z. B. die erste Erwähnung dadurch veranlasst erscheint, dass unmittelbar vorher ein anderer Künstler aus dem Norden Griechenlands angeführt wird, nemlich:

Athenion

aus Maroneia in Thrakien, ein Schüler des sonst unbekannten Glaukion von Korinth. Von ihm sagt Plinius (35, 134), dass er mit Nikias verglichen und zuweilen diesem sogar vorgezogen werde; er sei düsterer in der Farbe; doch habe diese Düsterheit etwas angenehmes, indem nemlich aus dem Gemälde selbst die grosse Kenntniss hervorleuchte. Wäre er nicht in seiner Jugend gestorben, so würde ihm niemand verglichen werden. Er malte im Tempel zu Eleusis den Phylarchos, zu Athen eine Versammlung: frequentiam quam vocavere syngenicon, ferner Achilles im Jungfrauenkleide verborgen und Odysseus, der ihn ertappt; und auf einer Tafel sechs Figuren, und wodurch er besonders berühmt ward, das Bild eines Reitknechts mit dem Pferde. Um zuerst vom Texte des Plinius zu sprechen, so glaube ich, dass die sechs Figuren auf einer Tafel die Erklärung zu der vorhergenannten frequentia bilden, sei es, dass die Worte „in una tabula VI signa« an falscher Stelle vom Rande in den Text aufgenommen, oder dass die Erwähnung des Gemäldes des Achilles erst bei Gelegenheit einer zweiten Redaction eingeschoben wurde. — Eine Darstellung der Verkleidung des Achill beschreibt der jüngere Philostratos (1); doch

fehlen uns positive Beweise, welche dieses Bild oder auch irgend eines der in Pompeji entdeckten (vgl. Overbeck: heroische Bildw. S. 292) mit dem Originale des Athenion in Verbindung zu setzen erlaubten. — Ueber frequentia, s. oben unter Pamphilos. — Was Phylarchos anlangt, so kennen wir allerdings einen Mythen- und Geschichtsschreiber, welcher nach Vossius (de hist. gr. I, c. 17) noch Ol. 155 am Leben war. Wäre es dieser, welchen Athenion gemalt hatte, so würde er mit Heraklides und Metrodor gleichzeitig sein, neben denen er bei Plinius erscheint. Allein Preller (Dem. u. Pers. S. 376) bemerkt mit Recht, dass Phylarchos eben so wohl einen Obersten der Reiterei bezeichnen könne. Indem er dabei auf den Vergleich des Athenion mit Nikias hinweist, macht er darauf aufmerksam, dass Pausanias (1, 26, 3) einen athenischen Führer Olympiodoros zur Zeit des Kassander erwähnt, welcher sich namentlich in einem Treffen gegen die Makedonier bei Eleusis auszeichnete und deshalb unter anderen durch ein Bild an diesem Orte geehrt wurde. Obwohl die Zeit des Treffens nicht genau angegeben ist, so lässt sich doch daraus, dass Kassander Ol. 121, 1 stirbt und unter Ol. 121, 3 ein Archon Olympiodor angeführt wird, der Schluss ziehen, dass Athenion um Ol. 120, als ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Nikias in der Kunst thätig gewesen sein mag.

Rückblick.

Die Thatsache, dass unsere Nachrichten über die Malerei während der Periode der Diadochen äusserst dürftig sind, wird von vorn herein uns minder auffällig sein, wenn wir uns erinnern, dass wir hinsichtlich der Bildhauerei denselben Mangel zu beklagen hatten. Dieselben Gründe, welche dort wirkten, haben ihre Geltung auch hier. Sie beruhen darin, dass einer Seits bald nach Alexanders Tode die höchste Blüthe der Kunst bereits vorüber war, anderer Seits die Quellen unserer Nachrichten über die frühere Zeit meist auf die Schriftsteller der Diadochenperiode zurückgehen, welche auf ihre eigenen Zeitgenossen keine Rücksicht nahmen (vgl. Th. 1, S. 504). Wir haben diese Umstände wegen der Maler vielleicht weniger zu bedauern, als wegen der Bildhauer. Denn während die Kunst der letzteren

noch ein ganz neues Stadium zu durchlaufen hatte, scheint die Malerei nach Alexander die einmal eingeschlagenen Bahnen kaum noch verlassen zu haben. Sie war der Bildhauerei vorangegangen und hatte gerade die Elemente, welche diese noch später in sich aufzunehmen hatte, bereits am Schlusse der vorigen Periode für ihre Zwecke verarbeitet. Die politischen Verhältnisse hatten sich nach diesem Zeitpunkte, wenn auch vielfach äusserlich, doch ihrem inneren Wesen nach nicht geändert; Einzelnherrschaften und Republiken bestehen neben einander; und während die Bildhauerei wegen der materiellen Hülfsmittel, deren sie bedarf, ihre Wohnsitze zu verändern gezwungen ist, lässt sich bei der Malerei kaum ein merklicher Wechsel ihrer geographischen Verbreitung wahrnehmen. Athen freilich tritt auch hier etwas in den Hintergrund; dagegen bewahren für Sikyon die alten begründeten Verhältnisse ihre Bedeutung. In Asien finden wir, wenn auch eben so wenig wie früher eine bestimmte Schule, doch einzelne Künstler; und nur in Rhodos scheint durch die Blüthe der Sculptur auch ein Mittelpunkt für eine ausgebreitetere Uebung der Malerei entstanden zu sein. Was von anderwärts her, von Aegypten, Makedonien, berichtet wird, beschränkt sich auf vereinzelte Notizen.

Ueber die Art der technischen Durchführung wird uns eigentlich nirgends ein Wink gegeben, wohl darum, weil sie durchaus dieselbe wie früher blieb. Dass die Erfindung oder weitere Ausbildung der Mosaik in diese Periode fällt, ist natürlich für die weitere Entwickelung der eigentlichen Malerei zunächst ohne Belang, da dieser neue Kunstzweig zunächst nur rein decorativen Zwecken diente. Auch ob die wissenschaftlichen Studien, welche für die Sculptur um diese Zeit so hohe Bedeutung gewinnen, von Einfluss auf die Malerkunst sind, lässt sich nirgends nachweisen, ja im Hinblick auf eine bestimmte Erscheinung fast bezweifeln. Durch Gründlichkeit der Bildung behauptet nemlich auch jetzt die Schule von Sikyon einen unbestrittenen Vorrang: sie allein z. B. ist es, welche eigentlich historische Aufgaben, Darstellungen von Schlachten, noch mit glücklichem Erfolge zu lösen versteht. Ihre Tüchtigkeit ist indessen offenbar die Wirkung der sicheren Schultradition, nicht das Ergebniss von Studien nach ganz neuen Richtungen hin. Wenn sie

nun trotzdem das Uebergewicht über alle andern bewahrte, so beweist dies zunächst freilich nur die Vortrefflichkeit ihrer Grundlagen, zugleich aber auch indirect den Mangel an Ernst und Strenge in den Bestrebungen ihrer Nebenbuhler. Leider sind wir ausser Stande, diese Behauptung noch weiter und im Einzelnen durchzuführen. Denn die Nachrichten über ihre Werke beschränken sich meist auf die blosse Angabe des Inhaltes ihrer Darstellung, ohne auf die Charakteristik der geistigen Auffassung irgendwie einzugehen. Im Allgemeinen scheint nur so viel aus ihnen zu ergeben, dass namentlich diejenige Richtung der Kunstübung sich einer besondern Begünstigung zu erfreuen hatte, als deren Hauptvertreter wir am Ende der vorigen Periode den vielseitigen Antiphilos kennen lernten. Sie suchte die lebendigen, bewegten Aeusserungen des Lebens in den verschiedensten Beziehungen, sei es in seiner rein materiellen Thätigkeit, sei es in geistiger oder affectvoller Erregung zu erfassen. Nach der einen Seite hin führt dies zu reiner Genrebildung, für deren Gedeihen einige Werke rhodischer Künstler, das Maleratelier mit dem Feuer anblasenden Knaben von Philiskos, die Walkerwerkstatt Quinquatrusfeier [1]) von Simos, Zeugniss ablegen.. Auf der anderen Seite erklärt sich daraus das Vorwiegen gewisser Arten von mythologischen Darstellungen. Man wählte Scenen, welche eine lebendige Entfaltung der Handlung zuliessen: die Befreiung der Andromeda oder des Prometheus, Herakles, der vom ötäischen Scheiterhaufen zum Olymp aufsteigt, des Herakles Streit mit Laomedon, Danae von Seeräubern bewundert; mit noch grösserer Vorliebe aber wandte man sich der Bearbeitung solcher Momente zu, die schon an sich bei dem Beschauer die lebhafteste Aufregung, Furcht und Entsetzen, hervorrufen mussten. Gemälde, wie die der Aerope, der Klytaemnestra, des Eteokles, Kapaneus, verdankten ihren Ruf gewiss der Gewalt des ihnen inwohnenden tragischen Pathos. Daneben mochte allerdings auch die entgegengesetzte Kunstrichtung, welche weniger in der Handlung, als in einer vollendeten Durchführung ihr Verdienst suchte, ihre Verehrer finden.

1) Dass Beides in einem und demselben Bilde dargestellt war, vermuthet, wie ich nachträglich bemerke, O. Jahn, arch. Zeit. 1854, S. 191.

Eine Venus, ein Pan, eine Harfenspielerin, ein Mann mit einem oder zwei Rossen, Arat als Sieger mit einer Trophäe führen uns auf den Kreis von Ideen, in welchem früher Apelles und Protogenes sich bewegten. Das Glänzendste jedoch brachte diese Zeit auch nach dem Urtheile der Alten da hervor, wo die Vorzüge der bisher betrachteten verschiedenen Bestrebungen sich zu einer Einheit verschmolzen zeigen. Dies war in den Werken des Timomachos der Fall. Ohne zu den äusserlichen Effecten seine Zuflucht zu nehmen, welche die materielle Behandlung von Schreckenscenen in voller Ausführlichkeit darzubieten vermochte, verstand er es, durch die feinste Durchführung der psychologischen Motivirung, in seinem Aias und der Medea unter der Hülle einer scheinbaren äusseren Ruhe doch die tiefste innerste Erregung zur Anschauung zu bringen und den Beschauer die unwiderruflich nahende tragische Katastrophe ahnen zu lassen; oder in der Gorgo die schönsten Formen mit dem Ausdrucke der Erstarrung des Todes zu erfüllen. Solche Werke zeigen, dass auch in der Malerei die Kraft des Geistes, welche einen Laokoon zu schaffen vermochte, noch nicht erstorben war. Aber Timomachos steht vereinzelt da: seine Erscheinung gleicht dem Lichte, welches vor dem Verlöschen noch einmal einen hellen, aber kurzen Glanz verbreitet, um uns die folgende Dunkelheit nur um so deutlicher empfinden zu lassen.

Anhang.

In der Geschichte der Bildhauer haben wir diejenigen von Plinius angeführten Namen, welche anderwärts keine Stelle finden konnten, am Schlusse der Periode der Diadochen zusammengeordnet. Dieselben Gründe, welche uns dort (vgl. Th. I, S. 519 u. 525) zu diesem Verfahren bestimmten, gelten auch hier bei den Malern. Alle Meister ersten Ranges sind bereits früher behandelt worden; von den ihnen zunächst stehenden (primis proximi) ein grosser Theil. Nachzutragen sind:

XXXV, §. 138: Aristokleides, „welcher den Tempel des Apollo zu Delphi malte.“ Was hierüber Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 226) bemerkt, beruht auf Misverständniss eines Fragmentes des Polemon (N. 28 bei Preller).

§. 139. Androbios malte den Skyllos, wie er die Anker der persischen Flotte abschneidet. Ueber diesen Taucher und den Schaden, welchen er der am Felsenufer des Pelion sich aufhaltenden Flotte des Xerxes zufügte, sprechen Herodot VIII, 8, Pausanias X, 19, 1 u. a.; vgl. Jacobs zur Anthologie Th. 8, S. 364.

Koinos malte „stemmata," d. i. Geschlechtstafeln; vgl. oben unter Pamphilos.

§. 140. Kleon ward bekannt durch ein Bild des Kadmos.

Kratinos „comoedus Athenis in pompeio pinxit." Später, §. 147 führt Plinius Eirene an als die Tochter und Schülerin des Malers Kratinos, welche zu Eleusis „ein Mädchen" gemalt hatte: puellam, nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermuthung Raoul-Rochette's (peint. inéd. p. 222) ungenaue Uebersetzung von *Κόρην*, d. h. also die Proserpina selbst. Doch könnte auch, wie Preller (Dem. u. Pers. S. 377) meint, das Bild einer sogenannten *παῖς ἀφ' ἑστίας* bezeichnet sein, indem solchen Kindern häufig von ihren Aeltern ein Denkmal in Eleusis gestiftet worden sei: vgl. Boeckh C. J. Gr. n. 393, 443 sqq. Auch Clemens Alexandrinus (Strom. IV, p. 523 B ed. Sylb.) spricht von der Malerin Eirene als Tochter des Kratinos, ohne dabei des Komödiendichters oder Schauspielers zu gedenken. Dazu ist es auffallend, dass Plinius sagen sollte, er malte in dem Pompeion, ohne dabei den Gegenstand anzugeben. Ich halte daher mit Raoul-Rochette (peint. inéd. p. 221) das comoedus der besten Handschriften für verderbt aus comoedos, und erkläre das Verderbniss eben daher, dass es einen bekannten Komödiendichter Kratinos gab. Ausserdem erscheinen mir Darstellungen aus der Komödie gerade für ein Gebäude, wie das Pompeion, passend, in welchem die öffentlichen Festzüge ausgerüstet wurden: vgl. Paus. I, 2, 4.

§. 141. Eudoros ist durch ein Scenenbild bekannt; derselbe machte auch Bildsäulen aus Erz.

Habron malte die Amicitia und Concordia und Götterbilder. Später, §. 146, nennt Plinius seinen Sohn Nessos unter den weniger bedeutenden Künstlern.

Leon malte die Sappho; vielleicht ist er identisch mit dem gleichnamigen Bildhauer: Th. 1, S. 527.

Nearchos (früher Nikaearchos genannt) malte eine Venus zwischen den Grazien und Amoren, so wie Herakles traurig aus Reue über seine Raserei. Von seiner Tochter und Schülerin Aristarete führt Plinius §. 147 einen Asklepios an. Was Osann aus Tortellius de orthogr. v. Nicaearchus mittheilt, ist wörtlich aus Plinius abgeschrieben, aber keineswegs aus einer guten Handschrift.

§. 143. Oenias malte „syngenicon," wahrscheinlich ein Familienbild, s. oben unter Pamphilos;

Phalerion die Scylla (nicht nothwendig das Meerungeheuer, sondern möglicher Weise die Tochter des Nisos, wie sie in einem der bei Tor Marancio gefundenen Gemälde dargestellt ist: Raoul-Rochette peint. inéd. pl. III; Biondi monum. Amaranz. tav. 4).

Simonides malte den Agatharch und die Mnemosyne.

§. 146. „Nicht unberühmt, aber doch nur im Vorbeigehen zu nennen" sind:

Aristokydes (an dessen Stelle früher Aristonides stand).

Anaxander (vielleicht aus Versehen für Anaxandra gesetzt, s. o. unter den spätern Sikyoniern).

Dionysodoros aus Kolophon;

Euthymides;

Nessos, s. Habron §. 141.

§. 148. „Auch Frauen malten:"

Timarete, die Tochter des Mikon, welcher nach Plinius 35, 59 zur Unterscheidung von dem Zeitgenossen des Polygnot den Beinamen des Jüngern führte (ob etwa der Bildhauer aus Syrakus zur Zeit des zweiten Hieron? vgl. Th. I, S. 502). Von ihr befand sich ein Bild der Artemis zu Ephesos „antiquissimae picturae;" etwa in streng archaisirendem Styl?

Eirene, s. o. Kratinos §. 140.

Kalypso malte einen Greis und den Gaukler Theodoros; so wie den Tänzer Alkisthenes (so nach den besten Handschriften, während früher Alcisthene saltatorem gelesen und danach eine Malerin dieses Namens angenommen wurde).

Aristarete, s. o. Nearchos §. 141.

§. 148. „Auch eine gewisse Olympias war Malerin, von der nur erwähnt wird, dass sie einen Schüler Autobulos hatte."

Vor die Zeit der römischen Herrschaft gehören wahrscheinlich auch noch folgende nicht näher zu bestimmende Maler:

Timaenetos

malte in dem Gebäude zur Linken der Propyläen einen Ringer: Paus. 1, 22, 7.

Phasis

malte den Kynegeiros, welcher bei der Verfolgung der Perser nach der Schlacht bei Marathon beide Hände verlor (vgl. Herod. VI, 114). In dem Bilde, welches ein Epigramm des Cornelius Longinus (Anall. II, 200, n. 2) beschreibt, war er noch mit den Händen dargestellt, wahrscheinlich wie er damit ein persisches Schiff zurückzuhalten suchte.

Anaxenor,

„ein Magneter hatte das Bild eines Sängers gemalt und die Verse aus der Odyssee:

> Ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκούεμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
> τοιοῦδ' οἷος ὅδ'ἐστὶ θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν

darunter geschrieben, wegen Enge des Raums aber den letzten Buchstaben ausgelassen, so dass, wer es las, über das θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆ lachte; Eustath. ad. Od IX, 11, p. 1612, 36:“ Welcker, Rh. Mus. N. F. VI, S. 389.

Aristomachos.

Von ihm spricht ein Epigramm des Antipater aus Thessalonike (Anall. II, 114, n. 22):

> Ἡ τὰ πέδιλα φέρουσα, Μενεκράτις . ἡ δὲ τὸ φᾶρος,
> Φημονόη . Πρηξὼ δ'ἡ τὸ κύπελλον ἔχει.
> τῆς Παφίης ὁ νεὼς καὶ τὸ βρέτας . ἄνθεμα δ'αὐτῶν
> ξυνόν . Στρυμονίου δ'ἔργον Ἀριστομάχου.
> αἱ τρεῖς ἀσταὶ ἔσαν καὶ ἑταιρίδες . ἀλλὰ τυχοῦσαι
> Κύπριδος εὐκταίης . νῦν ἑνός εἰσι μία.

Sillig glaubt, dass es sich hier um Statuen der drei Hetären handle; einfacher ist vielleicht ein Gemälde zu verstehen, welches sie darstellte mit dem Tempel und Bilde der Aphrodite im Hintergrunde. Uebrigens bietet eine Handschrift statt Aristomachos den Namen des Aristomenes, so dass hier vielleicht an den oben erwähnten tüchtigen, aber wenig berühmten Maler gedacht werden könnte. Dass jener Thasier,

dieser Strymonier genannt wird, dürfte unsere Vermuthung nur bestärken, da beides recht wohl von einem und demselben Manne gesagt werden könnte.

Sechster Abschnitt.

Die Maler zur Zeit der römischen Herrschaft.

Nach Plinius Meinung soll die Malerei in Mittelitalien schon in den ältesten Zeiten geblüht haben. Er spricht (35, 17—18) von trefflichen Gemälden, älter als Rom, zu Ardea, Lanuvium, Caere; und wie nach seiner Angabe bei der Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (Ol. 29) die Plasten Eucheir, Diopos, Eugrammos den Demarat, den Vater des Tarquinius Priscus, nach Italien begleiteten, so soll demselben nach Cornelius Nepos auch ein korinthischer Maler Ekphantos gefolgt sein: Plin. 35, 16. Es ist bereits am Anfange der Geschichte der Maler nachgewiesen worden, wie die chronologischen Angaben des Plinius hier nach meist ungegründeten Voraussetzungen zurechtgelegt sind; weshalb wir ihnen keinen Werth beizulegen vermögen. — Wir wenden uns daher sofort zu der völlig historischen Zeit, wo wir in Rom bald nach der Mitte des dritten Jahrhunderts der Stadt als die ersten namhaften Künstler zwei Griechen finden, Damophilos und Gorgasos, über welche bereits früher gesprochen worden ist; vgl. Th. I, S. 530; Th. II, S. 75. Der nächste Maler der Zeit nach ist dagegen ein ächter Römer:

Fabius Pictor.

„Auch bei den Römern gelangte diese Kunst frühzeitig zu Ehren, indem sogar Mitglieder des berühmten Geschlechts der Fabier von ihr das Cognomen Pictor entlehnten, und der erste dieses Beinamens den Tempel der Salus malte im Jahre der Stadt 450, welche Malerei sich bis zu unserer Zeit erhalten hatte, als der Tempel unter der Regierung des Claudius abbrannte:“ Plin. 35, 19. Auf sie bezieht sich ein Fragment des Dionys von Halikarnass (Exc. lib. XVI, 6): „die Wandgemälde sind in der Zeichnung ganz sorgfältig,

in der Mischung der Farben ganz angenehm, und haben eine Frische, welche ganz frei ist von aller sogenannten Kleinkrämerei." Als Gegenstand der Darstellung vermuthet Niebuhr die Schlacht des C. Bubulcus gegen die Samniter (röm. Gesch. III, 415). Unmittelbar nach ihm wird:

Pacuvius

von Plinius (35, 19) angeführt, der bekannte tragische Dichter und Schwestersohn des Ennius (lebt 534—624 d. St.) von welchem sich ein Gemälde im Tempel des Hercules am Forum Boarium befand. Nachher, fährt Plinius fort, ward diese Kunst in den Händen edler Römer nicht gefunden, erst aus dem Beginne der Kaiserzeit führt er wieder einige und auch da nur sehr vereinzelte Beispiele an. In ähnlicher Weise klagt auch Cicero (Tusc. I, 2, 4), dass schon dem Fabius das Malen nicht eben zum Lobe angerechnet worden sei, woraus es sich erkläre, dass die Römer so wenig bedeutende Künstler aufzuweisen hätten.

Theodotus.

Spottweise wird von Naevius in der Tunicularia (Festus s. v. penis) ein Maler Theodotus erwähnt, welcher an den Compital-Altären spielende Laren mit einem dicken Pinsel malt. Die Verse lauten nach O. Ribbecks Recension so:

Theodotum
Compíles, [nuper] qui áras Compitálibus
Sedéns in cella círcumtectus tégetibus
Larés ludentes péni pinxit búbulo.

Ungewiss ist, von welcher Herkunft:

M. Plautius,

der Maler des Tempels von Ardea, war; denn das Epigramm seiner Gemälde, welches Plinius 35, 115 mittheilt, hat sich noch immer nicht zu voller Befriedigung herstellen lassen. Nach Sillig lautet es:

Dignis dignu' loco picturis condecoravit
Regina Junoni' supremi coniugi' templum
Plautiu' Marcus Cleoetas Alalia exoriundus,
Quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat.

Dagegen conjicirt Lachmann (zu Lucret. Vol. II, p. 216) v. 1. Dignis digna loces . picturis; v. 3. Plautiu' Marcu', cluet qui

Asia lata esse oriundus; Bergk (exerc. Plin. II, p. 10): v. 1. Dignis digna luco p. v. 3. Plautiu' Marcu': cluet Asia lata e. o.

Durch den Zusatz: das Gedicht sei in alten lateinischen Buchstaben geschrieben, scheint Plinius auf ein sehr hohes Alter der Gemälde schliessen zu wollen. Wir dürfen uns jedoch dadurch nicht zu gewagten Folgerungen verleiten lassen. Vielmehr bleibt uns ein anderer, bisher nicht betrachteter Haltpunkt für eine chronologische Bestimmung: die Verse sind Hexameter, und der Hexameter fand erst durch Ennius (515—585 d. St.) in Rom Eingang. Die Gemälde sind also jünger, als der zweite punische Krieg.

Ueber Novius Plautius s. Th. 1, S. 531.

Als nun Rom Griechenland selbst bekämpfte und unterjochte, wandten sich, wie wir schon bei den Bildhauern gesehen (Th. 1, S. 535 fg.), Künstler in grösserer Zahl von dort nach Rom. Unter den Malern ist das älteste uns bekannte Beispiel Metrodor, von dem bereits gesprochen worden ist. Reichlich ein halbes Jahrhundert später (etwa 100 v. Ch. G.) finden wir:

Jaia, Sopolis und Dionysios, Serapion.

„Jaia [1]) aus Kyzikos, die ihr Leben lang Jungfrau blieb, malte zur Jugendzeit des M. Varro zu Rom mit dem Pinsel sowohl, als mit dem Cestrum auf Elfenbein vorzüglich Frauenportraits, zu Neapel eine Frau auf einer grossen Tafel; auch ihr eigenes Bild nach dem Spiegel. Keiner hatte eine schnellere Hand in der Malerei; ihre Kunst aber war so gross, dass sie ihre Arbeiten theuerer bezahlt erhielt, als die damals berühmtesten Portraitmaler Sopolis und Dionysios, von deren Gemälden die Pinakotheken voll sind.“ Plin. 35, 147. Varro war 638 d. St., 116 v. Ch. G. geboren. Wahrscheinlich bezieht sich auf diesen Dionysios eine andere Stelle des Plinius, in welcher er im Gegensatz zu Serapion erscheint: „Ganz anders verhält es sich mit Serapion,

1) Für Jaia, was die Bamberger Handschrift statt der früheren Lesart Lala bietet, schlägt Schneidewin (Gött. gel. Anz. 1849, S. 1820) Laia zu lesen vor, wohl mit Recht, da Jaia doch nur als italische Nebenform nachweisbar ist.

dessen Gemälde, wie Varro sagt, alle Balcone (Maeniana) unter den alten Hallen (sub veteribus, am Forum) bedeckte. Er malte Scenen ganz vortrefflich, konnte dagegen keinen Menschen malen; dagegen malte Dionysios nichts anderes als Menschen, und erhielt daher den Beinamen Anthropographos:" Plin. 35, 113. Der griechische Beiname für einen Künstler, der doch, wie es scheint, zumeist in Rom arbeitete, kann allerdings einigermassen auffallen; und da nach Aristoteles Dionysios, der Zeitgenosse des Polygnot, seine Menschen „ὁμοίους εἴκαζε," so hat man wohl auf ihn jenen Beinamen beziehen wollen. Allein dieser war keineswegs ein Portraitmaler, und nur auf einen solchen, der wirkliche Menschen abbildet, scheint der Beiname zu zielen, wie z. B. auch ἀνθρωποποιὸς bei Lucian (Philops. 18). Dazu müssen wir den Zusammenhang der Stelle bei Plinius ins Auge fassen: sie ist zwischen die zusammengehörige Erwähnung der Kleinmaler Peiraeikos und Kallikles u. s. w. aus Varro eingeschoben, bildet aber selbst ein zusammengehöriges Ganze. Eben darum aber glaube ich nicht, dass hier Serapion, ein Künstler der römischen Zeit, mit einem Zeitgenossen des Polygnot, zusammengestellt werden würde, wogegen es durchaus angemessen erscheint, wenn Varro seine eigenen Zeitgenossen unter dem Gesichtspunkte des Gegensatzes mit einander verbindet. Das Gemälde des Serapion hat offenbar an dem von Plinius angegebenen Orte keine bleibende Aufstellung gefunden, sondern diente nur zur zeitweiligen Verherrlichung einer Festlichkeit oder eines Triumphes, ähnlich denen, von welchen Plinius mehrfach (z. B. 35, 22 u. 52) spricht. — Dass Sopolis noch im Jahre 700 d. St. eine Art Malerschule in Rom hatte, geht aus einem in diesem Jahre geschriebenen Briefe des Cicero hervor, in welchem:

Antiochus Gabinius

„einer von den Malern des Sopolis, Freigelassener und accensus des Gabinius," erwähnt wird: ad Att. IV, 16.

Ueber Tlepolemos, den Spürhund des Verres, s. Th. I, S. 608.

Arellius,

„kurz vor Augustus in Rom, würde mit Recht berühmt sein, wenn er nicht durch seine hervorstechende Liederlichkeit seine Kunst beschimpft hätte, indem er stets von Liebe zu

irgend einer Frau entbrannt, zwar Göttinnen malte, aber unter dem Bilde seiner Geliebten; so dass man an seinen Bildern seine Dirnen zählen kann«: Plin. 35, 119.

Im Beginne der Kaiserzeit finden wir wieder eine Reihe von Malern mit römischen Namen, von denen jedoch nur einer durch eine neue und eigenthümliche Kunstrichtung hervortritt:

Ludius.

„Auch Ludius zur Zeit des Augustus soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden, indem er zuerst eine höchst anmuthige Art von Wandmalereien einführte: Villen und Hallen und Gartenanlagen (topiaria opera), Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Flüsse, Ufer, wie sie jemand wünschen mochte; dazu mannigfaltige Figuren von Spazierenden und Schiffenden und Leuten, welche ihre Landgüter zu Esel oder zu Wagen besuchen, ferner Fischende, Vogelsteller, Jäger, Leute auf der Weinlese. Unter seinen Werken finden sich z. B. schöne Villen mit sumpfigem Zugange, wo die Männer zuversichtlich die Frauen auf die Schultern genommen haben und nun unter ihrer Last zaghaft schwanken, und vieles Witzige der Art vom feinsten Salze. Er malte auch zuerst im Freien Seestädte vom reizendsten Ansehen und mit äusserst geringem Aufwande:« Plin. 35, 116—117. Ueber die Bedeutung seiner Erfindung wird in dem Rückblicke auf diese Periode gesprochen werden.

Turpilius.

„Nach Pacuvius ward die Malerei nicht mehr in den Händen edler Römer gefunden, wenn man nicht etwa den Turpilius, einen römischen Ritter aus der Provinz Venetia in unserer Zeit anführen will, von dem schöne Werke noch heute in Verona vorhanden sind. Er malte mit der linken Hand, was von keinem vorher gemeldet wird:“ Plin. 35, 20.

Titidius Labeo.

„Mit kleinen Bildchen brüstete sich der vor kurzem in hohem Alter gestorbene Titidius Labeo, der Prätor gewesen war, und das Proconsulat der Provincia Narbonensis verwaltet hatte; aber das gereichte ihm zum Gespött und fast zur Schande:“ Plin. 35, 20.

Q. Pedius.

„Zu bemerken ist ein Rathschluss der ersten Männer im Staate über die Malerei: da Q. Pedius, der Enkel des Q. Pedius, der Consul und Triumphator gewesen und von Caesar als Dictator dem Augustus zum Miterben gegeben war, von Natur stumm war, so beschloss der Redner Messala, aus dessen Familie des Knaben Grossmutter stammte, ihn die Malerei lernen zu lassen, was auch Augustus billigte. Der Knabe hatte bereits grosse Fortschritte in dieser Kunst gemacht, als er starb:" Plin. 35, 21.

Amulius.

„Vor kurzem lebte auch Amulius, ein ernster und strenger und zugleich glänzender Maler (gravis ac severus idemque floridus pictor). Von ihm war eine Minerva, welche den Beschauer anblickte, von welcher Seite man sie auch ansah. Wenige Stunden des Tages malte er und auch das mit ernsthafter Würde, nämlich in der Toga, obwohl auf den Gerüsten stehend. Der Kerker seiner Kunst war das goldene Haus (des Nero), weshalb sich sonst nicht viele Stücke von ihm finden:" Plin. 35, 120. Der Name des Künstlers ward früher Fabullus geschrieben. Ferner findet sich nach floridus in den Handschriften noch ein Wort, in der besten umidus, in den schlechtern stufenweise bis zu humilis, humilis rei verderbt. Umidus, d. h. humidus, giebt keinen passenden Sinn. Will man daher das ganze Wort nicht für eine Interpolation halten, was Sillig nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, so entspricht noch am meisten den Spuren der Handschriften die v. Jan'sche Conjectur: et tumidus, wodurch dem Künstler ein gewisser Schwulst, ein Uebermaass blühenden Styls beigelegt würde, wie z. B. von einigen dem Cicero hinsichtlich der Sprache: Quintil. XII, 10, 12. Freilich brauchte auch dieses Wort nicht ursprünglich von Plinius herzurühren, sondern könnte ein Glossem zur näheren Erklärung von floridus sein. Was seine Minerva anlangt, so ist keineswegs, wie nach Durand Sillig annimmt, an eine schielende Bildung zu denken. Bildnisse, welche der Künstler so auffasst, dass der Dargestellte ihm selbst scharf ins Auge blickt, werden, richtig durchgeführt, stets dieselbe Wirkung üben.

Cornelius Pinus und Attius Priscus.

„Nach dem eben Genannten standen in Ansehen Cornelius

Pinus und Attius Priscus, welche den Tempel der Honos und Virtus bei der Wiederherstellung durch Vespasian malten; Priscus nähert sich mehr den Alten:“ Plin. 35, 120.

Hiermit schliesst Plinius, und wir mit ihm, die Reihe der einigermassen bedeutenden römischen Maler. Allerdings wissen wir von einer ganzen Reihe von Kaisern, dass sie sie sich mit Malerei beschäftigten, so von Nero (Suet. Nero 52; Tacit. ann. XIII, 3; Dio Chrysost. LXXI, p. 381 ed. Reiske), Hadrian (Dio Cass. 69, 3 u. 4; Suidas s. v.; Spartian c. 14; Aur. Vict. epit. c. XIV, 2), Marc Aurel (Capitolin. c. 4), Alexander Severus (Lamprid. c. 27), Elagabal (Lamprid. c. 30; Herodian V, 5), Valentinian (Amm. Marcell. XXX, 9, 4; Aur. Vict. epit. c. XLV). Aber wir werden ihnen deshalb doch nicht einen Platz unter den Künstlern, sondern nur unter den Dilettanten einräumen.

Ausser den eigentlich römischen sind nur noch wenige andere Maler aus der Kaiserzeit bekannt:

Alexandros.

Sein Name: *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ*
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΓΡΑΦΕΝ (so nicht *ἔγραψεν*)

findet sich auf einer Umrisszeichnung auf Marmor, welche mit drei andern vollkommen ähnlich behandelten, also wohl ebenfalls von seiner Hand herrührenden, im Jahre 1746 zu Resina entdeckt wurde, und daher nicht jünger, als der Ausbruch des Vesuv unter Titus sein kann: C. J. Gr. 5863; Mus. Hercul. I, 1—4. Wie wir aber in der Sculptur durch zahlreiche Beispiele eine Nachblüthe der attischen Kunst in Rom nachzuweisen vermochten, so dürfen wir auch diesen Alexandros zu einem ähnlichen Beweise hinsichtlich der Malerei benutzen, indem die Reinheit und der Adel seines Styls bei der durch die Linearzeichnung gebotenen höchsten Einfachheit, sich nur durch ein Anlehnen an vortreffliche Muster älterer Zeit erklären.

Dorotheos.

Als die Anadyomene des Apelles gänzlich verdorben war, setzte Nero eine andere von der Hand des Dorotheos an ihre Stelle: Plin. 35, 91. Ob diese eine zu Nero's Zeit

gefertigte Copie, oder ein älteres Werk oder ältere Copie war, lässt sich nicht entscheiden.

Diognetos

wird von Capitolinus (c. 4) als Lehrer des Marc Aurel in der Malerei genannt; und in dem von ihm selbst verfassten Leben des Kaisers (I, στ') heisst es, dass Diognet ihn auch in andern Dingen unterwiesen habe: καὶ ὅσα τοιαῦτα τῆς Ἑλληνικῆς ἀγωγῆς ἐχόμενα. Wir werden keinen Anstand nehmen, mit Casaubonus den Philosophen und Maler für identisch zu halten, wenn wir uns das verwandte Beispiel des Metrodor vergegenwärtigen.

Eben so war

Hermogenes,

gegen dessen stoische Schriften Tertullian ein Buch geschrieben, auch Maler; cap. 1: pingit illicite. Er lebte also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts.

Eumelos und Aristodemos.

Aristodemos aus Karien, der Gastfreund des ältern Philostratos, und also etwa zur Zeit des Septimius Severus lebend, schrieb über berühmte Maler, über Städte, in denen die Malerei geblüht, über Könige, welche sie beschützt. Daneben malte er aber auch selbst, und zwar in der Manier des Eumelos: κατὰ τὴν Εὐμήλου σοφίαν: Philostr. imagg. prooem. Von diesem Eumelos erwähnt Philostratos (Vit. Sophist. II, 5, p. 570) das Bild einer Helena, welches am Forum in Rom aufgestellt war. Ob er der unmittelbare Lehrer des Aristodemos oder ein älterer Künstler war, vermögen wir nicht anzugeben:

Karterios,

ein Maler zur Zeit des Plotin, also um die Mitte des dritten Jahrhunderts, wird von Porphyrius im Leben des Plotin c. 1 rühmend erwähnt. Er machte das Portrait dieses Philosophen ohne dessen Wissen nach aufmerksamer Beobachtung.

Hilarius,

ein Bithynier, ward unter Valens (364—379) von Barbaren auf dem Lande bei Athen getödtet. Von ihm sagt Eunapius (vit. philos. et soph., vit. Prisci p. 94), er sei bei der Reinheit seiner übrigen Erziehung in der Malerei so gebildet gewesen, dass in seinen Händen Euphranor nicht gestorben zu sein scheine.

Lucillus
wird als Maler von Symmachus (unter Valentinian) gepriesen: Ep. II, 2; IX, 47.

Kallikrates.
Theophylactus Simocatta (ep. 6), der im achten Jahrhundert lebte, hat den Namen des Kallikrates als Malers eines Portraits wohl nur für poetische Zwecke fingirt.

Mehrere Maler sind uns nicht sowohl wegen ihrer Kunst bekannt geworden, als wegen einiger Witze und Anekdoten, zu welchen sie Veranlassung gegeben. Dahin gehören drei, welche in Epigrammen des Lucillius, eines Zeitgenossen des Nero, erwähnt werden:

Menestratos
malt Deukalion und Phaethon, von denen der eine würdig ist durch Feuer, der andere durch Wasser vernichtet zu werden: Anall. II, 337, n. 93. Der Ausdruck γράψας und die Vergleichung von Martial V, 53 machen es jedoch zweifelhaft, ob hier von Gemälden und nicht vielmehr von schlechten Tragödien die Rede ist.

Eutychos,
der zwanzig Kinder gezeugt, konnte es nicht einmal in dieser Kunst so weit bringen, dass ihm eins ähnlich gerieth: Anall. II, 337, n. 94.

Rufus
der Maler, und Phaedrus, der Anwalt, wetten, wer schneller und ähnlicher male: γράψει. Während nun Rufus noch die Farben reibt, hat Phaedrus schon einen Scheincontrakt fertig, εἰκονικὴν ἀποχήν: Anall. II, 339, n. 105.

Hierher gehören ferner:

Diodor.
Er stellte ein Portrait des Menodotos aus, das jedem, nur nicht dem Menodot ähnlich war: Anall. II, 191, n. 5 von Leonidas aus Anthedon, der zur Zeit Nero's lebte:

Artemidor,
Martial V, 40: vielleicht ein Schriftsteller, der als Dilettant eine schlechte Minerva gemalt hatte:

Pinxisti Venerem, colis Artemidore Minervam,
Et miraris opus displicuisse tuum.

L. Mallius.
„Bei L. Mallius, der für den besten Maler in Rom galt, speiste einst Servilius Geminus und bemerkte, als er dessen hässliche Kinder sah: non similiter, Malli, fingis et pingis, worauf dieser: in tenebris enim fingo, luce pingo:“ Macrob. Sat. II, 2.

Didymus.
Einen Maler dieses Namens hat man in folgenden Versen des Martial (XII, 13) finden wollen:

Facundus mihi de libidinosis
Legisti nimium, Sabelle, versus,
Quales nec Didymi sciunt puellae,
Nec molles Elephantidos libelli.

Mir scheint jedoch Didymus ein Dichter oder Schriftsteller zu sein, bei welchem die Mädchen redend eingeführt waren.

Publius.
Martial spottet: I, 110 über einen gewissen Publius, der in sein Hündchen förmlich verliebt ist, und dasselbe malt, um sein Andenken auch nach dem Tode zu bewahren. Wahrscheinlich war Publius in der Malerei nur Dilettant.

Kallides,
von Lucian (dial. meretr. 8, c. 3) beiläufig erwähnt, ist wohl nur ein erdichteter Name.

Als Supplement zu den Malern mögen hier noch die wenigen uns bekannt gewordenen Mosaikarbeiter eine Stelle finden:

Sosos.
„Fussböden, mit Kunst nach Art der Malerei ausgearbeitet, haben ihren Ursprung bei den Griechen, bis die Lithostrota (die Täfelung mit kostbaren Steinen) diese Kunst vertrieben. Am berühmtesten in dieser Art ist Sosos, der zu Pergamos den oekos asarotos, das ungefegte Haus, ausführte, so genannt, weil er die Speisereste und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, als sei es auf den Fussböden liegen geblieben, mit kleinen, mannigfach gefärbten Würfelchen dargestellt hatte. Bewundernswerth ist daran eine Taube, welche trinkt und das Wasser durch den Schatten des Kopfes dunkler macht; andere sonnen sich und reiben sich an dem Rande des Gefässes:“ Plin. 36, 184. Die Zeit

des Sosos lässt sich allerdings nicht genauer bestimmen; doch werden wir ihn wegen der Erwähnung von Pergamos in die Periode der Attalen setzen dürfen. Sein von Plinius beschriebenes Werk scheint sehr allgemein gefallen zu haben; das lehren Stellen, wie Statius Silv. 1, 3, 55:

varias ubi picta per artes
Gaudet humus superare novis asarota figuras;

so wie die zahlreichen Nachahmungen: die bekannten capitolinischen Tauben aus der Villa Hadrians bei Tivoli: Mus. Cap. IV, 69, eine Wiederholung des Fussbodens, in Africa gefunden: Revue arch. Ann. I, n. XII, und eine zweite mit dem Namen des Künstlers:

Heraklitos,

welche auf dem Aventin zu Rom entdeckt, jetzt im Lateran aufbewahrt wird: Bull. dell' Inst. 1833, p. 82. Die Inschrift lautet *HPAKΛITOΣHPΓA ΣATO:* C. J. Gr. n. 6753.

Dioskurides

aus Samos: *ΔIOΣ KOYPIΔHΣΣAMIOΣ EΠOIHΣEN* (C. J. Gr. n. 5866 b), ist durch zwei in Pompei gefundene Mosaike von grosser Feinheit bekannt: das eine derselben ist publicirt im Museo borbonico IV, Tav. 34 und zeigt uns drei maskirte weibliche Figuren nebst einem Kinde, welche zum Tambourin, Krotalen und Flöten einen Tanz aufführen. Das andere scheint das Seitenstück zum ersten zu bilden; denn wir finden hier ebenfalls drei maskirte weibliche Gestalten nebst einem Knaben, nur dass die Scene ruhiger gehalten ist, indem die Hauptfiguren sitzend dargestellt sind: Winckelmann Gesch. d. Kunst XII, 1, 11; vgl. Neapels antike Bildwerke S. 428, wo abweichend eine Figur als männlich bezeichnet wird.

Ariston und T. Flavius.

Im Jahre 1823 wurden an der Via Appia bei Rom unter andern Mosaiken auch zwei mit dem Namen der Künstler entdeckt. Das eine mit der Inschrift T. FLAVIVS (fa) (von schlechter Erhaltung liess nur einen farbig ausgeführten Apollokopf erkennen; das andere mit dem Namen des Aristo: ARISTO FAC zeigte drei Satyrn, welche eine Nymphe verfolgen: P. E. Visconti in den Atti dell' accad. pontif. di archeol. II, pag. 670.

Zweifelhaft ist mir, ob

Methyllos und Manicos
hier eine Stelle verdienen. Ihre Namen finden sich in einer Inschrift von Nismes, welche nach der älteren fehlerhaften Abschrift:

ΜΕΘΘΙΛΛΟΣ ΚΑΣ
ΣΙΜΟΤΟΥΛΟΥΣΕΤΟ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ

von Raoul-Rochette (peint. ant. inéd. p. 421) so ergänzt und emendirt wird:

ΜΕΘΥΛΛΟΣ ΚΑΤ[ΕΣΚΕΥ]
ΑΖΕΤΟ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟΝ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ.

P. Aelius Harpocration, genannt Proclus
wird in einer griechischen Inschrift erwähnt, der zufolge ihm zu Perinth eine Statue errichtet wurde, wegen der Ausschmückung des Tychetempels: C. J. gr. n. 2024: *Ἀγαθῇ [τ]ύχῃ ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ἐτείμησεν Πό. Αἴλιον Ἁρποκρατίωνα τὸν καὶ Πρὸκλον, τὸν τὸ Τύχαιον κατασκευάσαντα. Ἀλεξανδρεῖς οἱ πραγματευόμενοι ἐν Περίνθῳ τὸν ἀνδριάντα ἀνέστησαν τειμῆς χάριν.* Dass es sich um ein Mosaik, ähnlich vielleicht dem im Fortunatempel zu Praeneste, handelt, und dass Proclus selbst der Künstler war, schliesst man aus einer ebenfalls aus Perinth herrührenden Inschrift: C. J. gr. 2025, vgl. Rh. Mus. N. F. II, S. 397:

Πάσαις ἐν πο]λίεσσι τέχνην [ἤσ]κησα πρὸ πάντ[ων
ψηφοδ[έ]τ[η]ς, δώροις Παλλάδος [εὑρ]άμενος,
Υἷα λιπὼν βουλῆς σύνεδρον Πρόκλον ἰσότεχνόν μοι,
ὀγδ[ω]κοντούτης [τοῦδε τάφοιο λαχών.

Mit Unrecht dagegen soheint man:
Fuscus
für einen Mosaikarbeiter gehalten zu haben. Denn wenn es in einer Inschrift von Smyrna (C. J. gr. 3148) heisst: *ὑπέσχετο . . . Κλ. Βάσσος ἀγωνοθέτης Νεμέσεων στρώσειν τὴν βασιλικὴν. Φοῦσκος ἔργον ποιήσειν μυ . ζ̄* und darauf noch andere Gaben verzeichnet werden, so liegt kein Grund vor, *ἔργον*, noch dazu ohne Artikel oder demonstratives Pronomen, auf die Ausführung des vorhergenannten Fussbodens zu beziehen.

Prostatios wird von Müller (Archäol. §. 322, 4) aus Schmidt Antiq. de la Suisse p. 19 als Mosaicist, aber mit

einem Fragezeichen angeführt. — Endlich ist von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 209) auch

Antiochus

als Künstler in diesem Fache wegen einer Stelle bei Symmachus (epist. VIII, 41) bezeichnet worden: Nunc elegantia ingenii tui et inventionis subtilitas pretianda est; novum quippe musivi genus et intentatum superioribus reperisti; quod etiam nostra ruditas ornandis cameris tentabit affligere, si vel in tabulis vel in tegulis exemplum de te praemeditati operis sumpserimus. Aber die ganze Art, wie Symmachus die Erfindung des Antiochus preist und von ihr selbst Gebrauch zu machen wünscht, deutet darauf hin, dass es sich nur um eine neue Art der Anwendung oder Anordnung von Mosaiken handelt, die Antiochus, ohne selbst Künstler zu sein, erdacht hatte.

Rückblick.

Es wird keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn wir diesmal darauf verzichten, nach den kümmerlichen uns erhaltenen Nachrichten über die einzelnen Künstler auch nur die Grundlinien einer Entwickelungsgeschichte der Malerei zur Zeit der römischen Herrschaft zu entwerfen. Kein einziges Werk, kein einziger Künstler von hervorragender Bedeutung wird angeführt, der unsere Aufmerksamkeit etwas länger zu fesseln vermöchte. Die Klagen über den frühen Verfall der Malerei, welche z. B. bei Plinius und Petronius laut werden, können daher von dieser Seite nur ihre Bestätigung erhalten. Die Beurtheilung, welche die wenigen römischen Maler bei ihren Landsleuten fanden, zeigt zur Genüge, einen wie niedrigen Begriff diese von der Würde des Künstlers hegten, und lässt uns von vorn herein annehmen, dass es mit der Würde der Kunst selbst kaum anders sein konnte. Man suchte alte, berühmte Werke, schätzte sie aber meistens gewiss noch mehr wegen ihrer Kostbarkeit, als wegen ihres inneren Werthes; was von neuen Werken begehrt wurde, hatte nur den Zweck, als Gegenstand des Luxus zum Schmuck und zur Zierde zu dienen. Das zeigt sich uns recht deutlich, wenn wir die einzige Erscheinung, welche als neu auf dem Gebiete der Malerei angeführt wird, die Erfindung des Ludius, ins Auge fassen. Man hat diesen

Künstler wohl Erfinder der Landschaftsmalerei genannt; allein wenn dies richtig sein soll, werden wir uns wohl hüten müssen, diese Bezeichnung nach unseren heutigen Begriffen zu verstehen. Die neuere Zeit hat die Landschaftsmalerei in einem Sinne ausgebildet, durch welchen diese wohl berechtigt ist, eine höhere Geltung für sich in Anspruch zu nehmen. Sie schliesst die gemalte Landschaft zu der Einheit eines wirklichen Kunstwerkes zusammen, indem sie eine bestimmte poetische Idee, eine eigenthümliche Stimmung der Natur oder den individuellen Charakter einer Gegend zur Anschauung bringt und das Walten eines höheren Geistes auch in der leblosen Natur uns ahnen lässt. Es ist hier nicht der Ort, auf die Frage einzugehen, warum den Alten die eigentliche Landschaftsmalerei fremd geblieben ist. Aber bei Ludius handelt es sich um blosse Prospectmalerei, welche nichts mehr als eine Erweiterung und neue Anwendung der Scenographie ist; es sollen grössere architektonische Räume in anmuthiger Weise geschmückt werden, und zwar, wie Plinius selbst schliesslich angiebt, mit möglichst geringem Kostenaufwande. Dazu eignen sich die leicht behandelten, hin und wieder durch eine Figur oder eine Gruppe belebten Prospecte weit mehr, als figurenreiche Bilder. Wenn es dabei auf einen tieferen Sinn durchaus nicht weiter abgesehen war, so möchten freilich, zwar nicht immer, aber doch häufig die gleichzeitigen Producte der höheren Gattungen der Malerei in dieser Hinsicht wenig voraus haben; wenigstens lehrt uns dies ein grosser Theil der herculanensischen und pompeianischen Wandgemälde, in denen selbst solche mythologische Scenen, welche einer höheren Auffassung sehr wohl f ä h i g e r s c h e i n e n, nicht etwa wegen dieses ihres poetischen Gehaltes, sondern offenbar nur wegen eines gefälligen und anmuthigen künstlerischen Motives zur Darstellung gewählt sind. Dagegen hat freilich ein anderer Theil dieser Malereien für uns dadurch einen unschätzbaren Werth, dass sie trotz ihrer decorativen Behandlung als Nachbildungen älterer Werke unsere Kenntniss der früheren Zustände der Kunst vielfältig erweitern. Eine genauere Untersuchung und namentlich die Ausscheidung des eigenthümlich Römischen mag allerdings auch über die Zustände der Kunst in dieser späteren Zeit uns noch manche Aufschlüsse zu geben im Stande

sein; doch wird sich auch hier der Mangel schriftlicher Quellen vielfach bemerklich machen. Wie dem aber auch sei: über den Ausbruch des Vesuv hinaus, der durch eine wunderbare Fügung des Schicksals jene Schätze der Nachwelt erhielt, und zugleich demjenigen, welchem wir die reichste Fülle schriftlicher Aufzeichnungen verdanken, dem Plinius, das Leben kostete, wird sich schwerlich die Geschichte der alten Malerei je im Zusammenhange verfolgen lassen.

DIE ARCHITEKTEN.

Einleitung.

Der Architekt ist als Künstler keineswegs geringer zu achten als der Bildhauer oder Maler. Seinem Werke gegenüber nimmt er jedoch in vielen Beziehungen eine wesentlich verschiedene Stellung ein. Auch der vollendetste Bau verfolgt nicht die künstlerische Schönheit als einzigen Zweck: vielmehr muss die Erfüllung eines bestimmten praktischen Bedürfnisses vorgesehen sein, noch ehe die Forderungen der Kunst sich geltend machen dürfen. So weit aber der Architekt nur diesem ersten Zwecke genügt, ist er nur Handwerker oder nach unserem Sprachgebrauche Techniker, und er darf dies zu sein auch dann nie aufhören, wenn er wirklich Künstler wird. Trotz dieses engen Verhältnisses zum Handwerk ist er aber weit weniger praktisch ausführender, als blos entwerfender Künstler: der Bau ist weit weniger das Werk seiner Hand, als die Statue und das Gemälde, und das persönliche Verhältniss des Urhebers ist daher bei jenem in gewisser Beziehung ein entfernteres, als bei diesem. Hierzu gesellt sich nun aber ferner die wesentlichste Verschiedenheit der Formen, in welchen allein die Architektur ihre Ideen zur Darstellung zu bringen vermag. Denn während der Bildhauer und Maler die belebte Welt in ihrer unendlichen Vielgestaltigkeit sich zum Vorwurf nimmt, hat der Architekt nicht die Geschöpfe der Wirklichkeit nachzubilden, sondern auf die durch statische und mechanische Gesetze bedingten Glieder des Baues eine deren Wesenheit entsprechende analoge Form der organischen Aussenwelt zu übertragen. In dem Verhältnisse aber, als diese Formen nicht etwas Zufälliges und Willkürliches, sondern Nothwendiges sind, wird

auch die Individualität des Architekten seinem Werke gegenüber weit mehr zurücktreten, als die des Malers und Bildhauers, welche aus der Beobachtung und Auffassung jedes einzelnen Zuges der Wirklichkeit hervorleuchten darf. Diese flüchtigen Bemerkungen sollen natürlich das Verhältniss der verschiedenen Künstler zu einander keineswegs erschöpfend darlegen; doch werden sie immer genügen, um uns in dem besonderen Charakter der Ueberlieferungen über die einen und die andern nicht mehr ein blosses Spiel des Zufalls erkennen zu lassen, welcher gerade bei den Architekten minder günstig uns eine grössere Fülle von Nachrichten vorenthalten habe. Ihre Bestätigung findet diese Ansicht schon darin, dass es keineswegs der Mangel berühmter Namen ist, welcher uns Verlegenheit bereitet: gerade die Urheber der berühmtesten Bauwerke sind uns meistens dem Namen nach bekannt; und die noch erhaltenen Ruinen bieten häufig sogar die Möglichkeit einer weit unmittelbareren Anschauung ihrer Wirksamkeit, als dies bei den Malern und Bildhauern der Fall ist, von denen oft nur Copien auf uns gekommen sind. Was uns fehlt, das sind die Nachrichten über die Individualität, die künstlerische Eigenthümlichkeit dieser Meister, sowohl für sich betrachtet, als in ihrem Verhältniss zu Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern; und dieses Fehlen ist ein so durchgängiges und allgemeines, dass es seine vollständige Erklärung erst durch das Zusammentreffen äusserer Umstände und der oben angedeuteten inneren Verhältnisse zu finden vermag. Diese letzteren aber haben ihre Wirkung noch bis auf den heutigen Tag nicht verloren: die neuere Wissenschaft hat in ihren Forschungen über alte Architektur ihr Augenmerk vorzugsweise und fast ausschliesslich dem systematischen Theile zugewendet. Sie hat nach den Gesetzen und Principien der verschiedenen Bauordnungen geforscht, unbekümmert um die Persönlichkeiten, welche dieselben zuerst festgestellt haben. Wenn nun aber die Untersuchung des historischen Entwickelungsganges die nothwendige Ergänzung hierzu bildet, so wird doch auch diese zuvörderst wieder von den Monumenten selbst auszugehen haben; und erst zuletzt, wenn die sachliche Ergründung zu einer gewissen Reife gediehen ist, wird es sich als Schlussaufgabe herausstellen, in den einzelnen Werken auch das

Walten der einzelnen Individualität nachzuweisen und nachdrücklicher hervorzuheben.

Die Aufgabe, welche wir uns hinsichtlich der Architekten hier zu stellen haben, ist demnach eine wesentlich andere als diejenige, welche wir bei den Bildhauern und Malern verfolgt haben: sie kann ihrer Natur nach nur vorbereitender Art sein, und beruht also zunächst darin, das Material zu sammeln und kritisch zu sichten. Bei diesem Beginnen ist es freilich nicht immer leicht, hinsichtlich des Aufzunehmenden eine bestimmte Grenze zu ziehen und dieselbe überall consequent einzuhalten. Die Nachricht über das Werk hat, streng genommen, allerdings auch eine Beziehung zu dem Urheber desselben. Allein häufig ist dieselbe durchaus indirecter Natur; und die Nachricht selbst hat zunächst nur Werth für die monumentale Forschung. Es muss daher im Allgemeinen an dem Grundsatz festgehalten werden, nur dasjenige der Betrachtung zu unterwerfen, was über die Persönlichkeit des Urhebers irgendwie ein näheres Licht zu verbreiten geeignet scheint. Die Anordnung dessen, was auf diesem Wege für einen Jeden gewonnen wird, kann aus praktischen Gründen nur eine äusserliche sein, nemlich die eines alphabetischen Verzeichnisses. Denn die Untersuchung muss sich überall noch zu sehr in Einzelnheiten zersplittern, als dass die historischen Resultate allgemeinerer Art, welche sich allerdings auch hierbei schon zuweilen ergeben, die Masse des Stoffes in der Weise zu durchdringen und zu beleben vermöchten, um als leitendes Prinzip für die Anordnung in den Vordergrund zu treten. Sollen sie überhaupt nicht unter der Masse des Details verschwinden, so müssen sie auch in der äussern Darstellung davon getrennt werden. Freilich kann dies nur in durchaus anspruchsloser Weise indem sie einzig nach allgemeineren Grundsätzen übersichtlich geordnet werden, zunächst ohne Rücksicht darauf, ob sich eine solche Zusammenstellung später nach allen Seiten hin bewähren wird. Ohne Nutzen wird aber auch die Verfolgung eines in dieser Weise beschränkten Zieles nicht sein, indem die weitere monumentale Forschung um so mehr an Zuverlässigkeit gewinnen muss, je vielfältiger ihr Gelegenheit geboten wird, ihre eigenen Ergebnisse an Thatsachen zu prüfen, welche

auf einem von dem ihrigen verschiedenen Wege gefunden sind.

Wir lassen die historische Uebersicht dem alphabetischen Verzeichnisse vorangehen. Ihr Inhalt stellt sich uns dadurch als eine Reihe von Sätzen dar, welche sodann durch die folgenden einzelnen Erörterungen ihre weitere Begründung finden.

Historischer Ueberblick.

Die Neigung der Griechen zur Sagenbildung verleugnet sich auch auf dem Gebiete der Architektur nicht, sondern sucht den Mangel historischer Ueberlieferung in den ältesten Zeiten auf verschiedenen Wegen zu ergänzen. Man wünscht überall einen bestimmten Anfang jedes Dinges zu kennen, und so entstehen die Angaben über Erfindungen und Erfinder, von denen uns z. B. Plinius (VII, c. 57) eine reiche Auswahl darbietet: „Ziegeleien und Hausbau führten zuerst zwei Brüder, Euryalos und Hyperbios, zu Athen ein; früher dienten Höhlen statt der Häuser. Gellius nimmt Toxius, des Caelus Sohn, als Erfinder des Hausbaues aus Lehm an, nach dem Vorbilde der Schwalbennester (§. 194). . . Dachziegel erfand Kinyras, des Agriopas Sohn. . . Thrason die Mauern, die Thürme nach Aristoteles die Kyklopen, nach Theophrast die Tirynthier (§. 195). . .“ Was zur Zimmerwerkstatt gehört, wird (§. 198) dem Dädalos als Erfinder beigelegt. Im Ganzen haben diese Angaben selbst für die mythologische Forschung nur geringen Werth, indem sie, wenigstens in solcher Zusammenstellung wie bei Plinius, einer ziemlich späten theoretisirenden Zeit angehören: jene Listen von Erfindern gehen schwerlich über den Beginn der alexandrinischen Epoche zurück. Vielfach — und das ist noch der günstigste Fall — sind sie einfach aus einer andern älteren Klasse mythologischer Ueberlieferungen abgezogen: solchen, welche sich an einzelne wirklich vorhandene Werke anknüpften. Die Mauern von Tirynth sind schon bei Homer berühmt; als kyklopisch werden die ältesten polygonen Mauerbauten vielfach bezeichnet; die Namen des Agrolas und Hyperbios setzt Pausanias (I, 28, 3) mit dem Bau eines Theils der Mauern der Akropolis von Athen in Verbindung u. s. w. Diesem Kreise von Sagen gehören denn auch manche andere

Erzählungen an, wie die von den Thesaurenbauten des Trophonios und Agamedes. Allein wenn auch hier in der Erwähnung jenes kunstreich eingefügten, aber beweglichen Steines ein eigentlich architektonisches Moment schon bestimmter hervortritt, so ist doch die ganze Gestaltung dieser Persönlichkeiten durchaus allgemein mythologischer Art (vgl. Preller Myth. II, 346). Etwas anders verhält es sich mit den Sagen über Dädalos, dem ja auch architektonische Werke mehrfach beigelegt werden (s. Th. I, S. 18). Hier waltet mehr das Streben, staunenswerthe Werke sehr alter Zeit zu irgend einer Persönlichkeit in bestimmte Beziehung zu setzen, und hierzu eignete sich keine mehr, als die des Mannes, welcher von der Sage an die Spitze der Kunstgeschichte als der Kunstreiche überhaupt gestellt war. Doch hat sie ihn als Architekten weit weniger individualisirt, denn als Bildhauer; und bestimmte architektonische Kunst formen werden auf ihn keineswegs zurückgeführt. Ueberhaupt kommt in allen diesen Erzählungen von Erfindungen und bestimmten Werken die ästhetische Seite der Architektur noch nirgends in Betracht, sondern es handelt sich zunächst nur um constructive Fortschritte. Ist aber dadurch ihr Werth für die Geschichte der Architektur schon an sich ein bedingter, so wird er es noch mehr dadurch, dass selbst die Sage hier nirgends danach gestrebt hat, uns eine bestimmte Entwickelung vor Augen zu stellen; ja noch mehr, sie bietet uns nirgends eine Vermittelung zwischen der mythischen Zeit und der Zeit historischer Kunde. Aus dieser Uebergangsperiode stammen allerdings mancherlei Nachrichten, namentlich über Tempelgründungen: allein nicht die Architekten, sondern die Gründer werden uns genannt. Bei diesen Bauten, welchen ein Streben nach Ausbildung künstlerischer Formen noch fern lag, mochte das Verhältniss noch wenig anders sein, als in der homerischen Welt, wo Odysseus mit eigener Hand sein Schlafgemach errichtet, wo überhaupt jeder, so weit es das praktische Bedürfniss erheischte, sein eigener Baumeister war. Auf solche Zustände können unsere Erörterungen, welche die Person des Architekten in den Vordergrund zu stellen haben, begreiflicher Weise nicht eingehen; und wir müssen daher unseren Blick sofort auf die uns historisch bekannte Epoche richten, von da an, wo an die

Stelle poetischer Ueberlieferung die Aufzeichnung bestimmter Thatsachen trat. Es ist dies dieselbe Zeit, welche ich früher (Th. I, S. 56) als einen Wendepunkt im Geistesleben der Griechen überhaupt bezeichnet habe, und in welche daher die Anfänge einer Reihe von Entwickelungen auf den verschiedensten Gebieten des staatlichen, socialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens fallen.

Um das Jahr 600 v. Chr. G. erscheinen auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste die ersten namhaften Bildhauer; und zugleich zeigt sich auch auf dem Gebiete der Architektur neues Leben; ja, was besonders hervorzuheben ist, jene Bildhauer sind zugleich Architekten und die Leiter staunenswerther Bauten. Rhoekos ist der erste Architekt des Heraeon zu Samos; Theodoros, sein Genosse in der Erfindung des Erzgusses, scheint ihm auch hier zur Seite gestanden zu haben: wenigstens soll er über den Tempel geschrieben haben, und sein Ruhm als Architekt steht auch durch andere Zeugnisse fest. Um von dem lemnischen Labyrinth zu schweigen, welches nach einer nicht hinlänglich zuverlässigen Nachricht ihm nebst Rhoekos und Smilis beigelegt wird, so spricht für die weite Verbreitung seines Ruhmes der Bau der Skias in Sparta. Er war es ferner, der durch seinen Rath die Gründung des ephesischen Tempels in sumpfigem Terrain möglich machte. Noch von einem andern Künstler derselben Zeit, von Bupalos aus Chios, wird uns berichtet, dass er zugleich als Bildhauer und als Architekt zu hohem Ansehen gelangte. Dass indessen diese Verbindung der beiden Künste keine nothwendige war, lehren Chersiphron und sein Sohn Metagenes, welche damals in dem ephesischen Tempel eins der sieben Wunderwerke der alten Welt begründeten, wenn sie es freilich auch nicht zu vollenden vermochten. Solche Bauten, wie der ephesische Tempel und das Heraeon zu Samos, sind allerdings keine Versuche, an welchen der eben erwachende Kunstsinn seine Kräfte zuerst erprobt: sie setzen bereits eine längere Uebung voraus. Dennoch aber bezeichnen sie nicht blos einen Abschnitt in der Geschichte, sondern einen Anfangspunkt, insofern als sie die ersten gewaltigen Manifestationen eines zu vollem Bewusstsein durchgedrungenen Kunstgefühls sind. Durch sie hat die Architektur eine feste Regel, einen be-

stimmten Styl gewonnen; es gilt nun zunächst nicht mehr, neue Formen aufzustellen, sondern auf der Grundlage des Gewonnenen das Einzelne auszubilden oder in neuen Verbindungen anzuwenden. Je bestimmter aber die Grundregel, um so wichtiger ist es, dass sie sicher zu allgemeinerem Gebrauche überliefert werde; und aus diesem Grunde wage ich die Ueberlieferung des Alterthums nicht in Zweifel zu ziehen, welche bereits dem Theodoros, so wie dem Chersiphron und Metagenes Schriften über jene grossen Tempelbauten beilegt.

Ganz anderer Art, als diese letzteren, war ein Werk, welches nicht weniger die Bewunderung des Herodot erregte, und daher sicher der älteren Zeit angehörte, die Wasserleitung auf Samos, von Eupalinos aus Megara ausgeführt, vielleicht unter der Regierung des Polykrates, durch den sich Samos einer hohen Blüthe erfreute. Freilich dürfen wir ein solches Werk nicht nach dem Maassstab unserer heutigen Technik messen, und auch in den späteren Zeiten des Alterthums würde es kaum als etwas so Ausserordentliches hervorgehoben werden, wie von Herodot; so wie wir denn auch in der That bei keinem späteren Schriftsteller irgend eine Erwähnung davon finden. Seinen Ruhm verdient es indessen als das erste in seiner Art. Wenn sich nun hier, wo es sich weniger um künstlerische Schönheit, als um Ueberwindung technischer Schwierigkeiten handelte, der Name des Architekten im Gedächtnisse der nächstfolgenden Geschlechter erhielt, so dürfen wir wohl daran erinnern, wie auch der Erfindungen des Chersiphron und Metagenes, vermöge deren sie die Säulen und das Gebälk aus den Steinbrüchen transportirten und das Gebälk in die richtige Lage brachten, mit besonderem Lobe gedacht wird. Wir erkennen daraus, dass wir es jetzt noch mit einer Zeit zu thun haben, welche es dem Künstler noch nicht gestattet, seine Aufmerksamkeit ausschliesslich der Ausbildung der künstlerischen Form zuzuwenden, sondern ihn zwingt, stets die Ausführbarkeit seiner Pläne ins Auge zu fassen und die ihr entgegenstehenden materiellen oder technischen Hindernisse aus dem Wege zu räumen.

Die Thätigkeit des Theodoros in Sparta, und umgekehrt die des Eupalinos in Samos weist uns auf einen lebhaften

Verkehr zwischen der kleinasiatischen Küste und dem eigentlichen Griechenlande auch auf dem Gebiete der Kunst hin. Doch erstreckt sich diese keineswegs so weit, dass etwa die kleinasiatischen Kunstformen sofort in Griechenland Eingang gefunden hätten. Das Heraeon und der ephesische Tempel waren im ionischen Styl gebaut, die berühmtesten Werke dieser Periode in Griechenland sind dorisch. Am gewaltigsten tritt unter ihnen die Anlage des Zeustempels zu Athen hervor, an welcher vier Architekten, Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos thätig waren. Leider ward ihr Werk durch den Sturz der Pisistratiden unterbrochen. Den Zerstörungen der Perserkriege ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, dass wir über andere athenische Bauten der älteren Zeit ohne Nachricht geblieben sind. Wie aber überhaupt die Uebermacht Athens jetzt noch nicht wie später hervortritt, so herrscht sein Einfluss auch noch nicht in der Architektur. Der Bau des Tempels zu Delphi zur Zeit der Pisistratiden ward, obwohl seine Leitung von dem athenischen Geschlechte der Alkmäoniden übernommen war, einem korinthischen Meister Spintharos übertragen. In Olympia aber ist der Architekt des Zeustempels, der in dieser Periode wenigstens begonnen sein wird, ein einheimischer Künstler, Libon, während später an Tempelbild und Giebelschmuck der attischen Kunst Gelegenheit geboten wird, sich zu verherrlichen.

Ueber andere Bauten, wie das Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia, ein Werk des Pyrrhos, Lakrates und Hermon, sind wir zu wenig unterrichtet, als dass wir zu bestimmen vermöchten, welche Bedeutung ihnen in architektonischer Beziehung zukömmt. — In Sicilien und Griechenland endlich sind zwar noch gewaltige Bauten aus dieser Zeit theilweise erhalten: über ihre Architekten aber mangeln alle Nachrichten.

Die Thätigkeit der bisher erwähnten Künstler beginnt zum Theil schon gegen die 50ste Olympiade, am regsten ist sie etwa zwischen Ol. 55 und 60; um die 65ste scheint sie erloschen, und von einem neuen Geschlechte, welches sie sofort wieder aufgenommen hätte, schweigt unsere Ueberlieferung. Die Kämpfe mit den Persern, zuerst in Kleinasien, dann in Griechenland, erklären diese Unterbrechung

zur Genüge. Mit ihrer siegreichen Beendigung beginnt auch auf dem Gebiete der Architektur eine neue gewaltige Thätigkeit. In Kleinasien ist es zunächst die Vollendung des ephesischen Tempels durch Demetrios und Paeonios, welche hiervon Zeugniss ablegt. Aber auch ein Neubau, das Didymaeon zu Milet, ersteht unter der Leitung desselben Paeonios und des Daphnis, und verräth den Fortschritt der Zeit durch ein Streben nach grösserer Verfeinerung der Form.

In Griechenland hatte sich durch die Perserkriege besonders die Macht Athens gehoben. Zunächst freilich, während der Staatsverwaltung des Themistokles, gilt es, durchaus praktische Zwecke zu befriedigen, nemlich für den Wiederaufbau der Stadt zu sorgen. Schon Kimon aber beginnt die Verschönerung, und unter Perikles überstrahlt Athen durch den Glanz seiner künstlerischen Unternehmungen alle übrigen Staaten Griechenlands in demselben Maasse, wie es auch auf dem Gebiete der Politik die Hegemonie ausübt. Dem Perikles zur Seite steht Phidias als der leitende und lenkende künstlerische Geist, wenn auch als ausführender Künstler nur auf dem Gebiete der Sculptur thätig. Unter den Architekten scheint Iktinos die erste Stelle eingenommen zu haben. Das Parthenon und der Tempel der Demeter zu Eleusis, das sogenannte Telesterion, werden als seine Werke bezeichnet, und auch über die Grenzen Attika's muss sich sein Ruhm verbreitet haben, da Pausanias ihm den Tempel des Apollo Epikurios bei Phigalia beilegt. Den Ruhm der attischen Bauten theilt er zwar mit andern Künstlern: Kallikrates, auch sonst bekannt als der Architekt, welcher den Bau der langen Mauern übernommen hatte, wird als sein Genosse beim Bau des Parthenon genannt; Karpion schrieb über denselben, vielleicht mit Iktinos gemeinschaftlich. Die Ausführung des Telesterion aber wird von Plutarch sogar drei ganz verschiedenen Architekten zugeschrieben, welche sich dabei nach einander ablösten: dem Koroebos, Metagenes und Xenokles. Wir werden dadurch zu der Vermuthung geleitet, dass Iktinos vielleicht weniger praktisch ausführender, als entwerfender Künstler war, wodurch es sich auch erklären lässt, dass der schwerlich vor dem Beginne des peloponne-

sischen Krieges vollendete Tempel zu Phigalia doch als sein Werk bezeichnet wird. Ihm zunächst an künstlerischem Ruhme steht Mnesikles; zwar wird ihm nur ein einziges Werk beigelegt, allein dieses eine, die Propyläen, gehört zu den vollendetsten, welche wir kennen. Unbestimmter sind unsere Nachrichten über den Urheber des dritten bedeutenden Bauwerkes auf der Akropolis, des Erechtheum. Archilochos, welcher um geringen Lohn arbeitet, kann als Architekt natürlich nur eine untergeordnete Stellung eingenommen haben. Aber auch hinsichtlich des Philokles, welcher in der Rechnungsablage neben den Magistraten genannt wird, kann es zweifelhaft erscheinen, ob er nicht vielmehr als öffentlicher Beamter zu betrachten ist, denn als eigentlicher Urheber des Planes und Leiter des Baues. Vollendet ward das Erechtheum erst während des peloponnesischen Krieges, durch dessen unglücklichen Ausgang nicht weniger die Macht des Staates als die Blüthe der Kunst für längere Zeit gebrochen wurde.

Blicken wir auf das übrige Griechenland, so mögen die Tempel von Delphi und Olympia erst in dieser Zeit vollendet worden sein: wenigstens erhielten sie jetzt erst ihre letzte Zierde durch Werke der Sculptur. Von bedeutenden Tempelbauten, ausser dem phigalischen, wird sonst nur einer namhaft gemacht, der der argivischen Hera, welcher nach dem Brande Ol. 89,2 von einem einheimischen Künstler, Eupolemos, ausgeführt ward. Der Tempel der Athene Chalkioikos zu Sparta, das Werk des Gitiades, scheint mehr wegen seines plastischen Schmuckes, als wegen seiner architektonischen Vollendung merkwürdig gewesen zu sein. — Ausserdem mögen hier noch Antiphilos, Pothaeos und Megakles als Erbauer eines Schatzhauses unmittelbar nach den Perserkriegen angeführt werden.

Die stylistischen Grundformen für diese Bauten waren bereits in der früheren Zeit gegeben; und es verdient in dieser Beziehung nur Beachtung, dass jetzt der ionische Styl auch in Attika Eingang findet. Der Fortschritt der Entwickelung zeigt sich zunächst in der feineren Durchbildung der einzelnen Glieder, wovon uns namentlich die athenischen Bauten die glänzendsten Beweise gewähren. Sodann aber offenbart sich die Schöpfungskraft eben dieser

attischen Kunst in der Benutzung und Verwendung der bereits bekannten Formen zur Lösung von Aufgaben, welche durch besondere praktische oder religiöse Zwecke oder durch locale Verhältnisse ein Abgehen von den gewöhnlichen Dispositionen nöthig machen. Von dieser Art sind die Propyläen, das Erechtheum, das Telesterion zu Eleusis, also Werke, welche gerade zu den berühmtesten dieser Periode gehören.

Aber noch andere Forderungen durchaus neuer Art stellte diese Zeit. In die Periode der Perserkriege fällt die Ausbildung der dramatischen Poesie, und mit ihr geht die Ausbildung des Theaterbaues Hand in Hand. Die Ausschmückung der Scene ist zunächst mehr Aufgabe der Malerei: hier erwirbt sich zuerst Agatharchos Ruhm, und zur Ergründung der hierbei in Betracht kommenden optischen Gesetze wirken, ohne selbst Künstler zu sein, Demokrit und Anaxagoras auf wissenschaftlichem Wege. Doch begegnen wir etwas später auch der Vereinigung des Architekten und Scenenmalers in einer Person, in der des Kleisthenes, Vaters und in seiner Kunst auch Lehrers des Philosophen Menedemos. Hinter der Ausbildung der Scene blieb aber die der Zuschauerräume keineswegs zurück. Das athenische Theater ward schon vor den Perserkriegen begonnen. Doch ist uns der Architekt dieses, wie der eines spätern in mancher Beziehung analogen Baues, des Odeum, nicht bekannt. Wie aber hier bald, nachdem nur erst die Grundformen allgemein festgestellt waren, auch das Höchste geleistet wurde, das lehrt das Theater (und Odeum) zu Epidauros, ein Werk des Polyklet, von welchem Pausanias bemerkt, dass es in Harmonie und Schönheit unübertroffen in aller spätern Zeit sei. Einen weitern Beweis für die hohe Ausbildung dieser Gattung der Architektur liefert uns ferner das Theater zu Syrakus, welches vor der 90ten Olympiade von Demokopos mit dem Beinamen Myrilla ausgeführt ward. In dieselbe Zeit mag auch das bereits von Hippokrates erwähnte Theater des Epigenes zu Thasos gehören. — An die Theater schliessen wir die Erwähnung der kunstreichen Schranken an, welche Kleoetas zur Zeit des Phidias in dem Hippodrom zu Olympia anlegte und welche später Aristides vervollkommnete, indem es

ja auch hier vor allem um bestimmte Gliederung und Eintheilung eines gegebenen Raumes für die Zwecke eines öffentlichen Schauspiels zu thun war.

In den bisher betrachteten Nachrichten handelt es sich überall um die Errichtung einzelner Gebäude. Je mehr sich aber die Städte Griechenlands mit solchen Werken füllten, um so mehr mussten die streng mathematischen Linien derselben in einem gewissen Widerspruche mit der weiteren Umgebung zu stehen scheinen. Wo also diese nicht schon gegeben, sondern erst neu zu schaffen war, da musste die Regelmässigkeit des einzelnen Baues auch für sie massgebend werden. In noch erhöhetem Maasse war dies bei der Anlage ganz neuer Städte oder Stadttheile der Fall; und hieraus haben wir uns den Einfluss zu erklären, dessen sich die Neuerungen des Hippodamos zu erfreuen hatten. Denn derselbe beschränkt sich nicht etwa auf die eigene Thätigkeit des Mannes, welche in der regelmässigen Anlage des Peiräeus, der Städte Thurium und Rhodos glänzend hervortritt, sondern sein System scheint sich in der Folge fast ohne Ausnahme bei allen ähnlichen Unternehmungen Geltung verschafft zu haben.

Der peloponnesische Krieg bildet zunächst einen äusseren Abschnitt in der Geschichte der Architektur, indem er die materiellen Mittel der Staaten für Zwecke der Kunst zu verwenden zuvörderst nicht gestattet. Aber auch in der inneren Entwickelung bereiten sich mannigfache Veränderungen vor. Dahin rechnen wir das Erscheinen einer neuen Bauordnung, der korinthischen, deren Erfindung eine, wie es scheint, mehr poetische als historische Sage dem Bildhauer Kallimachos beilegt. Das erste sichere Beispiel ihrer Anwendung zeigt der nach Ol. 96 von Skopas erbaute Tempel der Athene Alea zu Tegea, in dessen Innerem über einer ionischen eine korinthische Säulenreihe errichtet war. Wie aber hier ihre Stellung noch eine untergeordnete ist, so scheint sie überhaupt, in der Tempelarchitektur wenigstens, nicht sogleich eine umfassende Geltung erlangt zu haben. Vielmehr kämpfen auch jetzt noch die ionische und die dorische Ordnung um den Vorrang, so jedoch, dass die letztere immer mehr zurückgedrängt wird. Dass der ursprünglich ionisch gebaute ephesische Tempel auch nach

dem herostratischen Brande von Deinokrates in diesem Style glänzend erneuert wurde, kann natürlich dabei nicht in Betracht kommen. Dagegen verdient es hervorgehoben zu werden, dass Argelios, welchem die korinthische Ordnung schon so bekannt ist, dass er darüber schreibt, von Vitruv als ein Künstler angeführt wird, welcher für die Anwendung der ionischen gegenüber der dorischen bei Tempelbauten kämpft und daher das Asklepieion zu Tralles in diesem Style aufführt. Der gleichen Ansicht huldigt Pythios, der Erbauer des Tempels der Athene zu Priene und Architekt des Mausoleum; und endlich Hermogenes: er wählte nicht nur die ionische Ordnung für den Tempel der Artemis zu Magnesia, sondern zu Teos, wo bereits das Material zum Dionysostempel für einen dorischen Bau vorbereitet war, liess er dasselbe gänzlich für einen ionischen umarbeiten. Allerdings weist uns die Thätigkeit der genannten drei Künstler auf Kleinasien hin, wo von jeher der ionische Styl der vorherrschende war. Nichtsdestoweniger aber treten sie zu den frühern dadurch in einen bestimmten Gegensatz, dass sie jenem nach Vitruv's bestimmter Angabe in Folge gewisser theoretischer, durch Abstraction gewonnener Anschauungen den Vorzug geben. Der besondere Styl erscheint also bei ihnen nicht mehr als etwas nothwendig und unbewusst aus der Eigenthümlichkeit des Volkes oder Stammes Hervorgegangenes, wobei der Künstler dieser nur die bestimmte Form der Erscheinung verleiht; vielmehr tritt von hier an und bei der weiteren Entwickelung der Baukunst immer mehr die Individualität des Architekten in den Vordergrund. Das Verdienst der genannten Männer soll hierdurch keineswegs verkleinert werden: die Erfindung des Eustylos und Pseudodipteros namentlich, welche von Vitruv dem Hermogenes beigelegt wird, erscheint sogar durchaus als ein wahrer und naturgemässer Fortschritt auf dem Gebiete der künstlerischen Erfindung; und in der Ausführung gehören ihre Werke noch ganz der Blüthenzeit der Kunst an. Ja selbst ihren theoretischen Bestrebungen können wir ein bestimmtes Verdienst nicht absprechen. Denn indem das ursprünglich künstlerische Bewusstsein der früheren Zeit in ihnen noch keineswegs erstorben war, waren gerade sie im Stande, was diese geleistet, nicht etwa bloss als That-

sache (wie es in den älteren mehr beschreibenden architektonischen Schriften der Fall sein mochte), sondern systematisch in Form bestimmter Lehren nach inneren Gründen der Nachwelt zu Nutz und Nachachtung zu überliefern. Der längere Fortbestand der Architektur in achtungswerther Tüchtigkeit ist also wahrscheinlich gerade den genannten Meistern anzurechnen.

Dass in dieser Zeit, als deren Mittelpunkt wir die Regierung Alexanders betrachten mögen, noch eine grosse Zahl von Tempeln gebaut wurde, unterliegt keinem Zweifel. Aber die Meister, welche dieselben ausführten, sind uns fast durchgängig unbekannt geblieben, vielleicht deshalb, weil ihnen ein besonderes Verdienst der Erfindung nicht zukommen mochte, sondern sie sich innerhalb der von andern bereits bezeichneten Bahnen bewegten. Erwähnt werden Menesthes, welcher zu Alabanda den Pseudodipteros des Apollo erbaute; und Philon, welcher durch die Anfügung einer Vorhalle an das Telesterion zu Eleusis nicht blos für die Bequemlichkeit der Eingeweihten sorgte, sondern auch den Glanz des Gebäudes bedeutend vermehrte.

An Ruhm wenigstens gleich steht den Tempelbauten dieser Zeit das Mausoleum zu Halikarnass, freilich wohl eben so sehr wegen seiner plastischen Ausschmückung, als wegen seiner architektonischen Anlage. Ob Skopas, der Erbauer des tegeatischen Tempels, auch hier nicht blos als Bildhauer, sondern zugleich als Architekt thätig war, wissen wir nicht. Vitruv nennt als solche Satyros und Pythios, welche auch über den Bau schrieben. Abgesehen von der Wichtigkeit eines solchen Werkes für sich allein müssen wir aber hier besonders darauf hinweisen, wie das Mausoleum das erste Grabmonument ist, welches trotz der griechischen Formen der Ausführung in der Anlage doch weit mehr von der Pracht, wie orientalische Herrscher sie liebten, als von der Einfachheit des griechischen Geschmackes an sich trägt. Die Bedeutung dieser Bemerkung wird einleuchten, wenn wir uns erinnern, wie nur wenige Olympiaden später Alexander nach Besiegung des Orients eine Vermittelung zwischen ihm und dem Griechenthum nach verschiedenen Richtungen hin erstrebt. Unter diesem Gesichtspunkte verdient hier hervorgehoben zu werden, was über den

Scheiterhaufen des Hephaestion berichtet wird, mit dessen Errichtung Alexander den kühnsten seiner Architekten, den Deinokrates, beauftragte. Der griechischen Architektur wurde hier eine ihr bisher ganz fremde Aufgabe geboten: es handelte sich um die Aufstellung eines ganz neuen, sehr umfassenden Systems der Decorirung, zu dessen Ausbildung es gerade in dieser Zeit an Gelegenheit nicht fehlte. Hervorragende Belege dafür bieten der Leichenwagen des Alexander von einem nicht bekannten Künstler, sodann, nur unter Modificationen für den besonderen Zweck, das Prachtschiff oder der schwimmende Palast, welchen Archias für den jüngeren Dionysios in Syrakus ausführte; so wie andere ähnliche für einzelne Festlichkeiten errichtete Bauten, welche Athenaeus im fünften Buche beschreibt.

Nicht ohne Einfluss mochte der Anblick orientalischer Pracht auch bei manchen Städteanlagen dieser Zeit sein. Das System der grösseren Regelmässigkeit war zwar schon in der früheren Periode von Hippodamos aufgestellt worden. Blicken wir aber auf Städte, wie Alexandria, welches unter der Leitung des Deinokrates erstand, oder Antiochia, dessen Mauern Xenaeos baute, so gab es hier auch wesentlich neue Forderungen zu befriedigen: vor Allem waren es die Königsburgen, welche hier in den Mittelpunkt des Ganzen traten; und für diese waren die Muster nicht in Griechenland, sondern im Orient zu finden.

Der Ruhm solcher Anlagen blieb indessen gewöhnlich mehr den Königen, welche sie gründeten, als den einzelnen dabei beschäftigten Architekten. So erklärt es sich, wie hier zunächst nur noch wenige Namen wegen einzelner hervorragender Werke nachzutragen sind. Dahin gehört Sostratos, welcher namentlich wegen des Pharos in Alexandria, daneben auch wegen einer Halle in Knidos erwähnt wird, ferner Philon, dessen Arsenal im Piraeus als der letzte grossartige, aus eigenen Mitteln ausgeführte Bau des athenischen Staates erscheint. Weniger dürftig sind unsere Nachrichten über eine andere Classe von Architekten, nemlich über die Militärarchitekten. Sie legen Zeugniss ab sowohl von der Ausbildung der Belagerungskunst als solcher, wie von dem Fortschritte der Mechanik als Wissenschaft, welcher sich in der Erfindung einer Reihe neuer

Kriegsmaschinen bekundet. Als Künstler im engeren Sinne vermögen wir jedoch diese und verwandte Klassen von Technikern nicht anzuerkennen, und Männer wie Diognetos, Kallias, Epimachos, Herakleides, Archimedes, Krates mögen daher hier nur deshalb erwähnt werden, weil in den Schriften der Alten ihnen der Name von Architekten besonders beigelegt wird.

Wir haben gesehen, wie die Architektur am Anfange dieser Periode (um Ol. 100) über den Zustand der vorangehenden Epoche kaum merklich hinausgegangen war und nur allmählich ihre Thätigkeit nach den verschiedensten Seiten hin erweiterte. Auf der Stufe, auf welcher wir sie unter den ersten Nachfolgern Alexanders finden, mag sie sich im Allgemeinen auch unter dessen Nachfolgern erhalten haben. Die Pracht der Königshöfe liess es ihr nicht an Gelegenheit fehlen, sich glänzend zu bethätigen. Aber freilich mag dabei oftmals weit mehr das Streben nach Effect, als der bescheidenere, aber edlere wahre Kunstsinn Nahrung und Befriedigung gefunden haben. Im Gegensatz hierzu erscheint es von Bedeutung, dass gleichzeitig mit den Kämpfen zwischen Rom und Griechenland die griechische Kunst dort einen entschiedenen Einfluss zu gewinnen anfängt. Hier waren die äusseren Verhältnisse wesentlich anderer Natur, und namentlich, so weit es sich um Unternehmungen architektonischer Art handelt, mehr denen der voralexandrinischen Freistaaten, als denen der folgenden Königszeit analog. So sind es denn zunächst Tempelbauten, durch welche Rom seiner wachsenden Macht entsprechend sich zu verschönern beginnt. Aber während auf dem Gebiete der Sculptur und zum Theil auch der Malerei der griechische Einfluss sich nur darin zeigt, dass sich Rom mit griechischen Werken füllt, von römischen Künstlern aber, welche sich an denselben gebildet, fast nirgends die Rede ist, offenbart er sich in der Architektur wesentlich anders: hier lernen die Römer von den Griechen, so dass sie ihren Lehrern bald ebenbürtig zur Seite stehen. Allerdings ist es ein Grieche, Hermodoros von Salamis, welcher zur Zeit des Metellus Macedonicus den Bau der Tempel des Jupiter Stator und des Mars leitet. Aber schon vor dieser Zeit wird von Antiochus Epiphanes zur Vollendung eines der gewaltigsten Tempel

des Alterthums, des unter Peisistratos begonnenen Olympieions zu Athen, ein römischer Ritter Cossutius berufen; und später sind es neben dem Griechen Menalippos wiederum zwei Römer, C. und M. Stallius, denen von Ariobarzanes die Wiederherstellung des Odeums in Athen übertragen wird. Ja, das Werk des Römers C. Mutius stellt Vitruv gerade als in architektonischer Beziehung ausgezeichnet hin. Hiermit steht es im Einklang, dass auch die theoretischen Studien über Architektur verhältnissmässig früh in Rom Eingang finden: wahrscheinlich schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts der Stadt schreibt Fufidius das erste Buch über Baukunst. Später folgen ihm darin P. Septimius und M. Terentius Varro, und endlich in der augusteiischen Zeit Vitruvius, leider der einzige aus dem Alterthum erhaltene Schriftsteller über Architektur. So vielfachem Tadel sein Werk auch unterworfen sein mag, und so dürftig namentlich die von ihm mitgetheilten historischen Notizen sind, so sind wir doch von nun an ohne seine Hülfe noch weit weniger im Stande, die vereinzelten Notizen über die folgenden Architekten irgendwie zu einem Gesammtbilde zu verarbeiten.

Von wem die reichen und umfassenden Bauten des Augustus und seiner nächsten Nachfolger ausgeführt wurden, wird nicht einmal flüchtig erwähnt. Nero fand für seine oft unsinnigen Unternehmungen in Celer und Severus die passenden Werkzeuge; für Domitian scheint Rabirius thätig gewesen zu sein. — Ausserhalb Roms werden uns einige Architekten durch Inschriften bekannt. C. Postumius Pollio ist in Terracina thätig; sein Freigelassener L. Cocceius Auctus baut den Tempel des Augustus zu Pozzuoli: in dieselbe Zeit gehören die Architekten der Theater zu Herculanum und Pompei, P. Numisius und M. Artorius Primus; so wie wahrscheinlich der Veroneser L. Vitruvius Cerdo und vielleicht auch (Licinius) Dio, der Erbauer des Cerestempels in Capena. Ueberall haben wir es hier mit durchaus römischen Namen zu thun: und insofern können auch diese dürftigen Notizen zur Bestätigung dessen dienen, was wir über die Ausübung der Architektur durch die Römer selbst oben bemerkt haben. Hiermit kann freilich im Widerspruch zu stehen scheinen

dass Cicero in seinen Briefen dreier Architekten gedenkt, welche ihren Namen nach sämmtlich Griechen sind, nemlich Cyrus, sein Freigelassener Chrysipp und Diphilus. Aber sie sind nicht bei öffentlichen Werken beschäftigt, sondern mögen wie für die Familie des Cicero, so für andere vornehme Römer die Anlagen von Villen und ähnlichen Luxusbauten geleitet haben, welche den Römern bis dahin wenig bekannt gewesen waren. Später hatten sie auch hierin die Hülfe der Griechen nicht mehr nöthig: die Architekten des Nero und Domitian sind Römer; und der jüngere Plinius wendet sich wegen einer ländlichen Tempelanlage an Mustius, also ebenfalls an einen Römer.

Nur noch einmal in dieser späteren Zeit tritt in Rom ein Grieche in den Vordergrund: Apollodoros von Damaskos, der bei Trajan in so hohem Ansehen stand, dass er als der oberste Leiter der meisten Bauten dieses Kaisers angesehen werden darf. Dieses hohe Ansehen aber verdankte er gewiss nicht sowohl seiner Nationalität, als der Bedeutung seiner eigenen Persönlichkeit. Von dieser vermögen uns die Reste der ihm beigelegten Werke einen wenigstens annähernden Begriff zu geben. Denn wir erkennen daraus, wie bei ihm mit der Grossartigkeit des Sinnes, welche die ihm gestellten Aufgaben erheischten, ein Streben nach Reinheit der Durchführung verbunden war, das durchaus der besseren Zeiten würdig erscheint. Unter diesem Gesichtspunkte ist es gewiss nicht zu viel gesagt, wenn wir Apollodoros den letzten wahrhaft grossen Architekten des Alterthums nennen: denn nach ihm finden wir, wohin wir auch blicken, die Spuren eines stets zunehmenden Verfalles.

Wenden wir jetzt unsern Blick noch einmal von Rom nach Griechenland zurück, so finden wir, wenigstens was die uns bekannt gewordenen Architekten anlangt, keine Persönlichkeit unter ihnen, welche unsere Aufmerksamkeit nachhaltig zu fesseln vermöchte. Aus vorkaiserlicher Zeit wird in Athen Andronikos aus Kyrrhos erwähnt, der Erbauer des Thurmes der Winde, eines in architektonischer Beziehung nicht eben bedeutenden Werkes. Später sind es fast nur Inschriften, aus denen wir unsere Nachrichten schöpfen. Die wichtigste unter ihnen ist wohl die, aus welcher wir den Architekten des Theaters zu Aspendos, Zenon, kennen

lernen. Denn die Erhaltung seines Werkes bietet wenigstens die Mittel, sich über den Zustand dieses Zweiges der Architektur in der Zeit des Marc Aurel ein Urtheil zu bilden. Bei andern Inschriften dagegen fehlt uns entweder die Kenntniss des Werkes, oder dieses selbst erscheint von verhältnissmässig nur geringer Wichtigkeit. So heisst es, dass Nikodemos oder Nikon (vielleicht der Vater Galens) eine Markthalle zu Pergamos baute, Dionysios aus Tralles das Dach des Odeum zu Patara, Aurelius Antoninus im dritten Jahrhundert ein thurmartiges Brunnenhaus, Auxentios eine Wasserleitung bei Adana in Kilikien, Ammonios eine andere an einem uns nicht bekannten Orte; aus einer spanischen Inschrift endlich lernen wir den Architekten einer Brücke und eines den Kaisern geweihten Tempels, Lacer, aus Trajan's Zeit kennen. Von dem Sinken der Kunst in den spätesten Kaiserzeiten aber können uns besonders die metrischen Inschriften einen Begriff geben, welche die Restauration älterer Bauwerke als einen Beleg für hohe künstlerische Tüchtigkeit in überschwänglichen Worten preisen: so die Restauration der Mauern Athens durch Illyrios, des Theaters zu Ephesos durch Messalinos, des Pharos von Alexandria durch Ammonios. Erfreulicher ist allerdings die Thätigkeit, welche sich nach einem so tiefen Verfall im morgenländischen Kaiserthum namentlich gegen die Zeit Justinians entwickelt. Aber wenn auch die Künstler, welche hierzu mitwirken, sich von den Traditionen des Alterthums keineswegs gänzlich lossagen, so erscheint es doch weniger passend, ihr Verdienst hier im Verhältniss zu der frühern Zeit zu würdigen: ihre Bedeutung kann vielmehr nur dadurch in vollem Lichte erscheinen, dass sie an die Spitze einer ganz neuen Entwickelung, der byzantinischen und überhaupt mittelalterlichen Baukunst, gestellt werden.

Alphabetisches Verzeichniss.

Agnaptos
war der Architekt einer Halle in der Altis zu Olympia, welche nach ihm den Namen führte: Paus. V, 15, 6; vgl. VI, 20, 10 u. 13. Seine Zeit ist unbekannt.

Aloysius.
Cassiodor (Var. II, 39) theilt einen Brief des Königs Theo-

derich an einen Architekten Aloysius mit, in welchem dieser den Auftrag erhält, die Thermen bei einer Heilquelle Aponon zu restauriren.

Ammonios

restaurirte einem Epigramme der Anthologie zufolge (anall. III, 229, n. 373) den berühmten Pharos zu Alexandria, nach der Vermuthung von Jacobs unter Anastasios (Ende des 5. Jahrh.), da von Procop (bei Villoison Anecd. II, p. 41) eine Wiederherstellung dieses Baues unter den Werken dieses Kaisers angeführt wird. Wahrscheinlich auf denselben Ammonios bezieht sich ein anderes Epigramm (Anthol. ed. Jacobs, t. XII, p. 769, n. 19), in welchem er wegen des Baues einer Wasserleitung gepriesen wird.

Amphilochos.

Von ihm wissen wir durch eine rhodische Inschrift:

Ἀμφιλόχου τοῦ Λάγου Ποντώρεως.

Ἤχει καὶ Νεῖλου προχοὰς καὶ ἐπ' ἔσχατον Ἴνδον

τέχνας Ἀμφιλόχοιο μέγα κλέος ἄφθιτον ἀεί.

C. J. Gr. 2545. Für einen Architekten ist Amphilochos von Welcker (Sylloge, p. 191) wohl nur deshalb erklärt worden, weil die Inschrift als auf einer Säulenbasis befindlich angeführt wird. Allein Böckh bemerkt, dass wir es nur mit einer Grabschrift zu thun haben; und in einer solchen kann *τέχνη* in sehr verschiedenem Sinne gebraucht werden.

Anaxikrates, s. Xenaeos.

Andronikos

aus Kyrrhos, also entweder Makedonier oder Syrier, war der Erbauer des sogenannten Thurmes der Winde zu Athen, der noch jetzt zum grössten Theile erhalten ist. Von ihm sprechen Varro (de r. r. III, 5) und namentlich Vitruv (I, 6, 4). Die Form des Baues ist achteckig und auf jeder Seite ist einer der Winde in Relief dargestellt. Auf der Spitze des Gebäudes aber war ein eherner beweglicher Triton angebracht, der mit einer Ruthe in der Rechten anzeigte, von woher der Wind wehete. Zugleich diente das Gebäude, wie die noch erhaltenen Ruinen lehren, um die Stunden des Tages bei heiterem Wetter durch die Sonne und ausserdem durch Wasser anzugeben; vgl. Stuart ant. I, ch. 3. Ueber das Alter des Baues bemerkt Leake in der Topographie von Athen (S. 151 der Uebersetzung): „Das Zeitalter des Varro

und die Bauart des Thurmes selber machen es beide wahrscheinlich, dass derselbe etwa um die nemliche Zeit erbaut wurde, als Scipio Nasica (595 d St. — 159 v. Chr.) zuerst in Rom ein öffentliches Horologium errichtete, von welchem berichtet wird, dass es gleich dem Thurme des Andronikos die Stunden bei Tage und bei Nacht vermittelst des Wassers angezeigt habe: Plin. 7, 215.« In wie weit übrigens Andronikos wirklicher Architekt war, oder etwa nur, soweit es auf physikalische Kenntnisse ankam, die Anlage leitete, wage ich nicht zu entscheiden.

Antimachides, s. Antistates.

Antiphilos.

Unter den Schatzhäusern zu Olympia führt Pausanias (VI, 19, 7) eines der Karthager und zwar als Werk des Pothaeos, Antiphilos und Megakles an. Wenn nun schon ein durch die Karthager in Olympia errichtetes Gebäude auffällig ist, so werden wir gegen diese Angabe noch misstrauischer dadurch, dass in dem Thesauros sich Weihgeschenke des Gelon und der Syrakusier wegen eines Sieges über die Phönicier (*Φοίνικος ἤτοι τριήρεσιν ἢ καὶ πεζῇ μάχῃ κρατησάντων*) finden. Wir werden dadurch zu der Annahme geleitet, dass der ganze Bau diesem Siege, wohl dem bekannten bei Himera, Ol. 75, 1, seine Entstehung verdankte und nach den Karthagern nur benannt wurde, weil er aus der ihnen abgenommenen Beute errichtet wurde.

Antistates.

„Zu Athen legten die Architekten Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos die Fundamente zu dem Tempel, welchen Peisistratos dem olympischen Zeus errichtete. Nach seinem Tode jedoch liessen sie wegen der veränderten politischen Verhältnisse den Bau liegen.« Vitruv VII, praef. §. 15. Nach Aristoteles (Polit. V, 11) scheint diese Unterbrechung erst nach der Vertreibung der Pisistratiden eingetreten zu sein. Trotzdem vergleicht er den Tempel mit den Pyramiden und sein Schüler Dikäarch (p. 8 Huds.) bestätigt es, dass der Bau, auch nur halb vollendet, wegen seiner Anlage Staunen errege, und fertig unübertrefflich sein werde. Ueber die Fortsetzung des Baues unter Antiochos Epiphanes s. unter Cossutius.

Apollodoros

aus Damaskos (Procop. de aedif. IV, 6) leitete die bedeutendsten Bauten des Kaisers Trajan. Cassius Dio (69, 4) führt als solche das Forum, das Odeum und das Gymnasium an; womit wir wohl eine Stelle des Pausanias (V, 12, 6) verbinden dürfen, obwohl in ihr ohne Nennung des Apollodor von trajanischen Werken die Rede ist; als die bedeutendsten werden nemlich daselbst bezeichnet: die nach Trajan benannten Thermen (vielleicht nicht verschieden von dem Gymnasium bei Dio), ein grosses rundes Theater (das Odeum), ein Circus für Pferderennen von zwei Stadien Länge, und das römische Forum des Trajan, sehenswerth sowohl wegen seines übrigen Schmuckes, als namentlich wegen des Bronzedaches (der Basilika). Ausserdem baute er auch die Brücke, welche Trajan in Dacien über die Donau schlagen liess (Procop. l. l.) und welche nach der Annahme Canina's (Archit. rom. zu tav. 182) sich auf der Trajanssäule und auf Münzen dieses Kaisers abgebildet findet. So glänzend sich also seine Laufbahn unter Trajan gestaltet hatte, so unglücklich endete sie unter Hadrian, dessen Einrede bei einer architektonischen Berathung mit Trajan er einst mit den Worten abgewiesen hatte: „Geh und male deine Kürbisse, denn hiervon verstehst Du nichts.“ Als ihm nun Hadrian nach seinem Regierungsantritte, auf seine Kenntnisse vertrauend und um ihn durch die That zu beschämen, den Entwurf zum Tempel der Venus und Roma zuschickte, enthielt sich auch da Apollodor nicht, denselben einer scharfen Kritik zu unterwerfen, indem er meinte, der Tempel sei auf einem höheren Unterbau zu errichten, damit er von der Via sacra aus einen imposanteren Anblick gewähre; ferner seien in dem Unterbau Gewölbe anzubringen, in welchem mechanische Vorrichtungen für die Spiele des benachbarten Amphitheaters Platz finden könnten; endlich seien die Götterbilder im Verhältnisse zum Tempel zu gross. Dieser Tadel, um so mehr als er durchaus begründet war, erbitterte den Kaiser dermassen, dass er den Apollodor hinrichten liess (Cass. Dio l. l.), obwohl er nach den noch vorhandenen Ruinen seine Bemerkungen nicht unberücksichtigt gelassen zu haben scheint. Nicht ausgeführt wurde der Plan, welchen Apollodor nach Spartian (Hadr. 19) dem Kaiser

vorgeschlagen hatte: zu dem in das Bild des Sonnengottes umgewandelten Coloss des Nero ein Seitenstück, die Mondgöttin, aufzustellen. — In einer Geschichte der Architektur wird den noch erhaltenen Resten der Bauten des Apollodor eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden sein, indem hauptsächlich seinem Einflusse die relativ hohe Blüthe der Kunst in der Zeit des Trajan scheint zugeschrieben werden zu müssen.

Apollonios,
Sohn des Ammonios aus Alexandria errichtete im Auftrag römischer Magistrate und für das Heil Trajans bei Mons Claudianus in Aegypten dem Serapis einen Altar: C. J. gr. 4713 e. Seine Thätigkeit als Architekt an diesem Orte bestand wahrscheinlich in der Aufsicht über die dortigen Steinbrüche, in denen Werkstücke für bedeutende Bauten allerdings nicht blos gebrochen, sondern bis auf einen gewissen Grad auch ausgearbeitet werden mochten.

Apuleius
erscheint als Architekt in einer entweder ganz gefälschten oder stark interpolirten spanischen Inschrift: Grut. 41, 5.

Archedemos
aus Thera hatte die Grotte der Nymphen auf dem Hymettos angelegt: C. J. gr. 456; Bull. dell' Inst. 1841, p. 89; Rev. arch. II, p. 427; Stephani: titul. graec. part. IV, tab. 4, in Indice Schol. Dorpat. 1849, sem. alt. p. 6 sq.

Archias
aus Korinth, baute das Prachtschiff oder richtiger den schwimmenden Palast für Hieron II, welchen dieser einem der Ptolemäer schenkte. Eine ausführliche Beschreibung dieses mit Kunstwerken reich geschmückten Baues theilt Athenaeus (V, 206 D. sq.) aus Moschion mit.

Archilochos
wird in der Baurechnung des Erechtheum als Architekt genannt: Ross im Kunstbl. 1836; N. 60; Stephani in den Ann. dell' Inst. arch. 1843, p. 320, 56; 324, 9. Da er nur einen geringen täglichen Lohn empfing, so war er offenbar nicht der oberste Architekt, sondern nur ein Aufseher beim Bau; vgl. unter Philokles, und Stephani S. 292 u. 299.

Archimedes.
Obwohl sein Ruhm auf seinen mechanischen Erfindungen

beruht und wir eigentliche Bauwerke von ihm gar nicht kennen, so mag er doch hier angeführt werden, weil die Alten ihn den berühmtesten Architekten beizählen, wie z. B. eine Stelle des Ausonius (Mosella 304) lehrt, nach welcher er als solcher in den Imagines des Varro unter die Hebdomas der Architekten aufgenommen war.

Argelios

schrieb über die korinthische Ordnung und über den ionischen Tempel des Asklepios zu Tralles, den er selbst erbaut haben soll: Vitr. VII, praef. 12. Er lebte also mindestens nach Ol. 100, da erst um diese Zeit die korinthische Ordnung aufkam. Unter den ältern Architekten, welche sich gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für Tempelbauten ausgesprochen hatten, nennt nun Vitruv (IV, 3, 1) auch einen Tarchesius. Dass hier wieder dieselbe Person, wie in der ersten Stelle gemeint sei, vermuthen Schneider und Marini gewiss mit Recht, um so mehr, als in der zweiten der Name in verschiedener Form überliefert ist. Ob aber ohne weiteres Argelios herzustellen, wage ich nicht zu entscheiden, da auch diese Namensform bis jetzt noch nicht nachgewiesen ist.

Aristides, s. Kleoetas.

Artorius Primus.

Nach der noch erhaltenen Inschrift:

M. ARTORIVS. M. L. PRIMVS
ARCHITECTVS

baute er das grössere der Theater in Pompei, welches etwa der Zeit des Augustus angehören mag: Mommsen I. R. N. 2238.

Asklepiades,

Sohn des Attalos aus Kyzikos, war zufolge einer in Samothrake gefundenen Inschrift wegen eines Tempelbaues dorthin berufen worden: C. J. gr. 2158, vgl. 2157. Von ihm verschieden ist ein Asklepiades, Sohn des Hilaros aus Lampsakos, dessen Grabschrift sich zu Madytos am thrakischen Chersonnes gefunden hat: C. J. gr. II, p. 995, n. 2016 b.

Asklepiodoros, s. Xenaeos.

Athenaeos.

Trebellius Pollio (Gallien 13) berichtet, dass wegen räuberi-

scher Einfälle der Scythen in die römischen Donauländer Gallienus Cleodamum et Athenaeum Byzantios instaurandis urbibus muniendisque praefecit. Da er jedoch weiter hinzufügt: pugnatumque est circa Pontum et a Byzantiis ducibus victi sunt barbari, so werden wir die beiden genannten Männer vielmehr für Militairpersonen, als für Architekten halten müssen.

Attaeos, s. Xenaeos.

Aurelius Antoninus

baute zur Zeit des Bosporanischen Königs Ininthimaeos, um 237 v. Ch. G., ein thurmartiges Brunnenhaus, laut einer von Köppen bekannt gemachten Inschrift; vgl. Jahn's Jahrb. Bd. 68, S. 327.

Auxentios

baute bei Adana in Kilikien eine Wasserleitung, wie uns eine das Werk hoch preisende metrische Inschrift lehrt: C. J. gr. 4440, Langlois Inscript. de la Cilicie, n. 38. Die Fassung derselben deutet auf die spätere römische Kaiserzeit.

Batrachos.

„Auch Sauras und Batrachos dürfen nicht vergessen werden, welche die durch die Portiken der Octavia eingeschlossenen Tempel ausführten, Lakedämonier von Geburt. Einige meinen auch, im Besitz grosser Reichthümer hätten sie dieselben auf ihre Kosten gebaut in der Hoffnung, ihre Namen in der Weihinschrift verherrlicht zu sehen (inscriptionem sperantes); da dies indessen verweigert worden, so hätten sie auf andere Weise sich dafür entschädigt: noch jetzt nemlich sind auf den Basen der Säulen mit Anspielung auf die Bedeutung ihrer Namen eine Eidechse und ein Frosch eingehauen:“ Plin. 36, 42. Die ganze Nachricht hat einen sehr anekdotenartigen Charakter; und da ausserdem der eine der beiden Tempel bestimmt dem Hermodoros (v. m. s.) zugeschrieben wird, so liegt die Annahme nahe, dass die ganze Erzählung sich einzig aus dem Vorhandensein der Eidechse und des Frosches gebildet habe; vgl. besonders Raoul-Rochette: quest. de l'hist. de l'art, p. 11 sq. Gehören ihre Namen aber nicht der Sage an, so werden wir ihnen ihre Stellung doch nur unter Hermodoros, etwa als praktischen Leitern des Baues anweisen können; oder, sofern wir Nach-

druck darauf legen, dass Plinius seine Erzählung bei Gelegenheit der Bildhauer in Marmor mittheilt, annehmen müssen, dass etwa die Ausführung der Marmorarbeiten an den Tempeln das Werk ihrer Hände war. — Ein Kapitäl in S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (Winkelmann M. J. n. 206). gehört einer zu späten Zeit an, um auf sie bezogen werden zu können.

Bupalos,
der bekannte Bildhauer aus Chios gegen Ol. 60, soll nach Pausanias (IV, 30, 6) auch ein tüchtiger Tempelbaumeister gewesen sein.

Celer
und Severus werden von Tacitus (Ann. XV, 42) als die Haupthelfer und Anstifter des Nero bei seinen unsinnigen Bauten bezeichnet, als Leute, welche Geist und Kühnheit genug besassen, selbst das zu versuchen, was die Natur zu verweigern schien. So rührte von ihnen das Project her, vom Avernersee bis zum Ausfluss des Tiber einen schiffbaren Canal zu bauen, ein Project, welches jedoch nicht über die ersten Anfänge hinaus ausgeführt wurde. Eben so scheinen sie hauptsächlich bei dem Bau des sogenannten goldenen Hauses betheiligt gewesen zu sein. — Der Name des Celer findet sich auch noch auf einem Kapitäl bei der Kirche S. Agnese fuori le mura bei Rom (Fabretti 721, n. 431):

CELERI
NERONIS
AVGVSTI. L
A(rchitect)O.

Endlich erwähne ich noch, dass mir vom Pre. Garrucci der Abdruck eines geschnittenen Steines mitgetheilt worden ist, auf welchem zwei Portraitköpfe mit der Beischrift CELER und SEVERVS dargestellt sind. Woher der Stein stammt und wo er sich befindet, vermag ich nicht anzugeben und wage deshalb auch über die Authenticität kein Urtheil auszusprechen.

Chersiphron,
aus Knosos von der Insel Kreta gebürtig, war der erste Architekt des berühmten ephesischen Artemistempels: Strabo XIV, 640; Vitr. VII, praef. 16, cf. 12; Plin. 7, 125; 36, 95.

Ueber die Zeit des Beginnes und der Vollendung des Baues wird bei Gelegenheit des Theodoros gehandelt werden, und es sei hier nur bemerkt, dass die 120 Jahre, welche er nach Plinius (a. a. O.) in Anspruch nahm, ungefähr durch die 50. und 80. Olympiade begrenzt werden. Die Angabe des Plinius, wonach ganz Asien sich daran betheiligt (vgl. Liv. 1, 45), wird näher begrenzt durch Dionys von Halikarnass (IV, 25), welcher nur von den Ioniern Kleinasiens spricht. Der Bau ward nach Plinius auf sumpfigem Boden errichtet, damit er weniger der Beschädigung durch Erdbeben unterworfen sei; um aber für die gewaltigen Fundamente eine feste Grundlage zu gewinnen, fütterte man den Boden mit Holzkohlen (weil dieselben nicht faulen) und Schaaffellen aus. Aus Diogenes Laertius II, s. 104 und Hesychius Milesius de vir. illust. v. *Θεόδωρος* wissen wir, dass die Angabe dieses Verfahrens dem Theodoros von Samos verdankt ward. Der Tempel selbst war ein ionischer Dipteros: Vitr. III, 2, 7; die Notiz bei Vitruv IV, 1, 7 und Plinius 36, 179 jedoch, wonach die ionische Ordnung hier zuerst angewendet worden sei, erweist sich schon dadurch als unrichtig, dass Pausanias (VI, 19, 2) in dem bald nach Ol. 33 errichteten Thesauros des Myron zu Olympia ionische Säulen sah. Ihre Glaubwürdigkeit aber dadurch retten zu wollen, dass man sie etwa auf einen noch älteren Bau der halb mythischen Zeit bezöge, scheint mir bei der Unzuverlässigkeit mancher ähnlichen Nachrichten über Erfindungen nicht eben rathsam. Von Einzelnheiten des Baues berichtet Vitruv (X, 2, 11) die sinnreiche Art, mit welcher Chersiphron die gewaltigen Säulen ohne Wagen und feste Strasse von den durch einen Hirten Pixodaros entdeckten Steinbrüchen (vgl. Vitr. X, 2, 15) nach dem Bauplatz schaffte, indem er sie nemlich ganz nach der Art unserer noch beim Ackern und beim Chausseebau gebräuchlichen Walzen fortziehen liess. Dasselbe Verfahren wendete sein Sohn Metagenes auf den Transport der Gebälkstücke an, indem er um sie wie um eine Axe walzenartige Räder herumlegte. Hiernach werden wir Plinius (36, 96) berichtigen müssen, welcher auch das Legen des Gebälkes dem Chersiphron beilegt. Auch hierbei wurden die grossen mechanischen Schwierigkeiten durch einfache Mittel überwältigt: aus Sandsäcken ward eine schiefe Ebene

gebildet, auf welcher die grossen Steinbalken bis über die Höhe der Säulen gezogen und in die richtige Lage gebracht wurden; indem man nun einen Theil dieser Säcke seines Inhalts entleerte, sanken sie allmählich und ohne aufzustossen auf die Kapitäle der Säulen herab. Als Merkwürdigkeit fügt Plinius noch hinzu, dass der besonders grosse Querbalken über der Thür, der zur Verzweiflung des Architekten nicht in die richtige Lage gekommen war, (mit Hülfe der Göttin) durch sein eigenes Gewicht während der Nacht den Fehler verbessert habe.

Es fragt sich nun, was wir einer Seits von der Nachricht des Strabo (XIV, 640) zu halten haben, der zufolge ein Anderer nach Chersiphron den Tempel vergrösserte, anderer Seits von den Maassen des Tempels sowohl wie der Säulen, welche uns Plinius überliefert hat. Urlichs nemlich (Rhein. Mus. N. F. X, S. 10) will mit Strabo's Nachricht eine Angabe des Herodot (I, 92) in Verbindung bringen, nach welcher Krösos den grössten Theil der Säulen zum Tempel geschenkt hatte. Durch diese sei die Vergrösserung bewerkstelligt worden, und zwar in der Weise, dass man den ursprünglich als Peripteros angelegten Tempel in einen Dipteros verwandelt habe. Da nun Herodot (III, 60) den Tempel zu Samos den grössten nenne, welchen er gesehen habe, dieser aber 346 × 189 Fuss messe, während Plinius für den ephesischen 425 × 225 Fuss angebe, so könnten sich des Plinius Maasse nicht auf den älteren, sondern nur auf den späteren Bau des Deinokrates beziehen, welcher nach dem Brande den Tempel nicht allein hergestellt, sondern nach Strabo auch verschönert und, wie wir hinzusetzen dürften, auch vergrössert habe. Ob sich bei der Lückenhaftigkeit unserer Quellen je in allen Punkten eine sichere Entscheidung wird fällen lassen, scheint mir sehr zweifelhaft. Gegen die von Urlichs aufgestellten Ansichten kann ich aber nicht umhin, einige Bedenken auszusprechen. Diese betreffen zunächst den Wiederaufbau und die mit ziemlicher Zuversicht angenommene Vergrösserung durch Deinokrates, gegen welche nach meiner Ansicht das Zeugniss des Strabo deutlich genug spricht. Er gebraucht gewiss nicht ohne Absicht den Ausdruck *ἄλλον (νεὼν) ἀμείνω κατεσκεύασαν* gerade im Gegensatz zu der Nachricht über den früheren

Tempel, den *ἄλλος ἐποίησε μείζω;* und dies wird bestätigt dadurch, dass er weiter angiebt, man habe die alten Säulen behalten, sowie dass er nur von dem Dache als abgebrannt spricht: *μετὰ δὲ τὴν ἔμπρησιν τῆς ὀροφῆς ἠφανισμένης.* Mag dabei auch manche einzelne Säule, so wie namentlich auch das marmorne Gebälk durch Verkalkung gelitten haben, so vermögen wir doch nicht einmal von einem eigentlichen Neubau zu sprechen, geschweige denn ohne ausdrückliches Zeugniss von einer Vergrösserung. Der Ausdruck *ἀμείνω* aber ist immer hinlänglich gerechtfertigt, wenn wir nur an eine glänzende Wiederherstellung unter Berücksichtigung der Forderungen eines verfeinerten Geschmackes und vorgeschrittenen Luxus denken. Müssen wir demnach die von Plinius angegebenen Maasse von dem älteren Tempel gelten lassen, so fragt es sich nur, wann derselbe diese Grösse erhielt. Plinius spricht an dieser Stelle nur von der Anlage durch Chersiphron. Aber auch Vitruv, welcher doch vier Architekten kennt und offenbar gute Quellen benutzte, legt keinem derselben eine Veränderung des ursprünglichen Planes bei: er bezeichnet den Tempel schon in der Anlage des Chersiphron als Dipteros. Sollte danach nicht etwa Strabo, der den älteren Tempel nur flüchtig berührt und den Nachfolger des Chersiphron nicht einmal dem Namen nach kennen zu lernen sich die Mühe gegeben hat, irrthümlich von einer Vergrösserung gesprochen haben, wo es sich nur um Weiterführung oder Vollendung des Baues handelte? Freilich nennt Herodot den Tempel zu Samos den grössten unter allen ihm bekannten; allein an einer andern Stelle (II, 148) setzt er wenigstens den ephesischen diesem als ebenbürtig an die Seite; und so meinte er vielleicht bei jener Bezeichnung des samischen nur den grössten damals vollendeten; denn wir wissen keineswegs gewiss, dass, als Herodot in Kleinasien sich aufhielt, der ephesische schon völlig ausgebaut war. — Indessen würde ich diesen Bedenken gegen die Ansicht von Urlichs vielleicht keine zu hohe Bedeutung beilegen, wenn mir nicht innere Gründe gegen die von ihm angenommene Veränderung eines Peripteros in einen Dipteros zu sprechen schienen. Ich will es weniger betonen, wie bei der besonderen Art, mit welcher die Fundamente des Tempels hergerichtet waren, eine Erweiterung, ein Anflicken rings herum

an dieselben mit ganz besonderen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein würde. Dagegen glaube ich um so mehr auf die strenge Gesetzmässigkeit der griechischen Architektur hinweisen zu müssen, zufolge welcher jeder einzelne Theil durch sein Verhältniss zum Ganzen bestimmt wurde. Sollte nun da durch blosse Hinzufügung einer Säulenstellung ein Peripteros in einen Dipteros haben verwandelt werden können, ohne dass dadurch das Verhältniss aller Theile, namentlich in der Haupt-, d. h. in der Vorderansicht gründlich verrückt, die Schönheit der ursprünglichen Anlage gänzlich vernichtet worden wäre? Mir würde deshalb die Nachricht von einer Vergrösserung des Tempels nur dann unbedenklich erscheinen, wenn sie sich von einer Erweiterung in der Länge deuten liesse, indem deren Verhältniss zur Breite keineswegs ein fest bestimmtes ist, sondern etwa zwischen 1 : 1,7 und 1 : 2,8 schwankt. Da es jedoch beim ephesischen Tempel nur 1 : 1,88 beträgt, so kann es auch bei der ursprünglichen Anlage kaum ein anderes gewesen sein. So bliebe als letzte Ausflucht nur etwa die Annahme übrig, dass Chersiphron erst die Cella erbaut und die Säulen an der vorderen Hälfte des Tempels errichtet hätte. Wenn nun der Weiterbau erst durch das Geschenk des Krösus möglich wurde, so konnte man wohl von dem Architekten, welcher diesen Weiterbau wenn auch nach dem ursprünglichen Plane leitete, mit einem nicht streng richtigen Ausdrucke einmal sagen, er habe den Tempel grösser gemacht.

Die voranstehenden Erörterungen können, wie gesagt, nicht den Anspruch machen, eine schwierige Frage zu einer endgültigen Entscheidung gebracht zu haben. Doch werden sie die Annahme, dass der Grundplan des Chersiphron bei allen späteren Ausführungen und Wiederherstellungen unverändert beibehalten worden sei, wenigstens als möglich und sogar ziemlich wahrscheinlich erscheinen lassen. Was Vitruv II, 9, 13 und Plinius 16, 213 über das Gebälk aus Cedern und die Thüren aus Cypressenholz bemerken, kann sich natürlich nur auf die Wiederherstellung nach dem Brande beziehen.

Um schliesslich noch einmal auf die Architekten des älteren Baues zurückzukommen, so bemerkt Vitruv VII, praef. 12, dass Chersiphron und Metagenes über denselben

geschrieben haben. Von den beiden Architekten, die ihn vollendeten (Vitr. VII, praef. 16), wird der eine, Demetrios, Tempeldiener der Göttin, nicht weiter erwähnt, Paeonios aus Ephesos dagegen auch als Baumeister des milesischen Apollotempels angeführt. Ueber ihre Zeit vgl. unter Theodoros.

Chrysippus Vettius,
Freigelassener des Architekten Cyrus (Cic. ad fam. VII, 14), ist uns aus Briefen Cicero's (ad Att. XIII, 29; XIV, 9) bekannt, aus welchen hervorgeht, dass derselbe namentlich nach dem Tode des Cyrus ihn bei seinen Bauten als Architekten benutzte.

Cleander.
Lampridius (Commod. 17) spricht von Thermen, welche Cleander „nomine ipsius“ (Commodi) erbaut habe. Aus dem Zusatze scheint mir hervorzugehen, dass Cleander nicht, wie man gemeint hat, der Architekt, sondern ein reicher Mann, etwa ein Freigelassener des Kaisers war, welcher die Kosten bestritt, die Ehre und den Namen des Baues aber dem Kaiser überliess.

L. Cocceius Auctus
war der Architekt des von L. Calpurnius dem Augustus geweihten Tempels zu Puteoli, zufolge der noch an Ort und Stelle befindlichen Inschrift (Mommsen I. R. N. 2485):

L. COCCEIVS. L.
C. POSTVMI. L.
AVCTVS. ARCITECT.

Ausserdem erwähnt Strabo (V, 245) als sein Werk die noch jetzt benutzte und unter dem Namen des Posilippo bekannte Grotte bei Neapel, so wie einen andern im Auftrage des Agrippa angelegten unterirdischen Gang vom Avernersee nach Cumae. Dort hat sich auch noch ein Stück eines Architravs mit seinem Namen gefunden; Momms. 2571:

L. COCC
REDEM

Cossutius.
Der von den Pisistratiden begonnene Bau des olympischen Zeustempels zu Athen war nach ihrer Vertreibung nicht weitergeführt worden. Seine Vollendung unter mannigfacher Veränderung des ursprünglichen Planes unternahm Antiochos

Epiphanes (reg. 176 — 164 v. Chr.). Architekt war der römische Bürger Cossutius. Was er ausgeführt, beschreibt Vitruv (VII, praef. 15) in folgender Weise: cellae magnitudinem et columnarum circa dipteron collocationem epistyliorumque et ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem magna solertia scientiaque summa civis Romanus Cossutius nobiliter est architectatus; und §. 17 fügt er hinzu, dass der Bau ein korinthischer war. Ueber denselben sprechen auch Polybius bei Athenaeus V, 194 A; Strabo IX, 396; Livius 41, 20; Vellej. I, 10. Den auch damals noch nicht vollendeten Tempel beschlossen unter Augustus mehrere Könige auszubauen und dem Genius dieses Kaisers zu weihen: Suet. Aug. 60; allein erst Hadrian führte das Werk zu Ende: Paus. I, 18, 6; Spart. Hadr. 13. — Auf Cossutius bezieht sich wahrscheinlich eine beim Olympieion in Athen gefundene Inschrift einer Basis, welche vielleicht eine Statue desselben trug, C. J. gr. 363:

ΔΕΚΜΟΣ
ΚΟΣΣΟΥΤΙΟΣ
ΠΟΠΛΙΟΥ
ΡΩΜΑΙΟΣ

Cyrus,

ein Zeitgenosse des Cicero und in engem Verkehre mit ihm, so dass er nicht nur dessen Bauten leitete, sondern auch ihn in Gemeinschaft mit Clodius zum Erben einsetzte. Er starb an demselben Tage, an welchem Clodius ermordet ward, also 702 d. St.: Cic. pr. Milone 17; 18; ad fam. VII, 14; ad Q. fr. II, 2; ad Att. II, 3. Besondere Beachtung scheint die letzte Stelle zu verdienen: Fenestrarum angustias quod reprehendis, scito te *Κύρου παιδείαν* reprehendere. Nam quum ego idem istuc dicerem, Cyrus aiebat viridariorum *διαφάσεις* latis luminibus non tam esse suaves. Etenim *ἔστω ὄψις μὲν ἡ ᾱ, τὸ δὲ ὁρώμενον β̄, γ̄. ἀκτῖνες δὲ δ̄ καὶ ε̄.* Vides enim caetera. Nam si *κατ᾽ εἰδώλων ἐμπτώσεις* videremus, valde laborant *εἴδωλα* in angustiis: nunc fit lepide illa *ἔκχυσις* radiorum. Die zahlreich eingestreuten griechischen Ausdrücke lehren zwar zunächst nur, dass Cyrus durchaus Grieche war, scheinen aber doch auch darauf hinzudeuten, dass die lateinische Terminologie der Architektur zu Cicero's Zeit noch wenig ausgebildet war.

D a e d a l o s, s. Th. I, S. 14 flgd.

D a m o k r a t e s

wird in einer nicht eben alten, aber doch vorrömischen spartanischen Inschrift als Architekt zwischen andern Beamten und Bürgern angeführt, welche an einer öffentlichen Speisung Theil hatten: Bull. dell' Inst. 1844. p. 145, l. 17.

D a p h n i s

aus Milet, einer der Architekten des Apollotempels bei Milet; s. unter Theodoros.

D e m e t r i o s,

Hierodule des ephesischen Artemis und einer der Architekten ihres Tempels; s. unter Chersiphron und Theodoros.

D e m o k o p o s

war der Architekt des Theaters zu Syrakus. Er hatte den Beinamen Myrilla, weil er nach Vollendung des Baues unter seinen Mitbürgern *μύρον*, wohlriechende Salben ausgetheilt haben sollte: Eust. ad Od. 3, 68, p. 1457 R. Da Sophron ihn erwähnt hatte, so kann er nicht später als etwa Ol. 90 gelebt haben.

D e i n o k r a t e s.

Der Name dieses Architekten ist in sehr verschiedener Weise überliefert worden. Wir finden die Form:

Dinokrates bei Vitruv II, praef.; Valer. Max. I, 4, 1; Solin c. 32 u. 40, Ammian. XXII, 16; Jul. Val. de r. gest. Alex. I, 21;

Dinochares bei Plinius 5, 62; 7, 125; Auson. Mosella v. 312;

Timochares bei Plin. 34, 148;

Cheirokrates bei Strabo XIV, p. 641;

Stasikrates bei Plutarch Alex. 72; de Alex. virt. p. 335 c.;

Hermokrates in einer Handschrift des Pseudo-Kallisthenes I, 31 (in der Didot'schen Ausgabe des Arrian); und endlich

Diokles bei Eustathius ad Il. ζ. 229, p. 980 R.

Die Schreibung des Namens bei den verschiedenen Schriftstellern auch gegen die Auctorität der Handschriften in Uebereinstimmung zu bringen, würde um so weniger gerechtfertigt sein, als ein ähnlicher Wechsel auch bei andern Namen hinlänglich nachgewiesen ist (vgl. Sillig zu Plin. 34,

148). Als das Vaterland des Künstlers giebt Vitruv Makedonien an, während Eustathius Rhegium, Pseudo-Kallisthenes und Julius Valerius die Insel Rhodos nennen. Die Zeit seiner Thätigkeit bestimmt sich im Allgemeinen durch sein Verhältniss zu Alexander; ob er diesen lange überlebt, wird weiter unten zu untersuchen sein. — Ueber sein erstes Zusammentreffen mit Alexander erzählt Vitruv eine etwas romantische Geschichte. Mit guten Empfehlungen an die Umgebung des Königs versehen, war er in das Lager gereist; aber trotzdem gelang es ihm nicht sobald, sich demselben vorzustellen. Da kam er, ein stattlicher und kräftiger Mann, auf den Gedanken, sich als Herakles zu costumiren und dadurch die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu lenken. Es gelang ihm; und er legte dem König seinen Plan vor, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzubilden und ihr in die eine Hand eine Stadt zu geben, in die andere eine Schale, aus der sich die Gewässer des Athos in das Meer ergössen. (Von diesem Plane, mit einigen Abweichungen, z. B. von zwei Städten statt einer, sprechen Strabo, Plutarch, Eustathius, a. d. a. O.; ohne den Namen des Deinokrates Lucian pro imag. 9; quomod. hist. conscr. 12.) Der Plan kam allerdings nicht zur Ausführung, da die physischen Bedingungen für das Gedeihen der projectirten Stadt nicht vorhanden waren. Dagegen benutzte Alexander den Unternehmungsgeist des Künstlers, indem er ihm bei der Gründung Alexandriens die architektonische Leitung (vgl. Kleomenes) übertrug: Strabo, Vitruv, Plinius, Valer. Max., Solin, Ammian, vgl. Pseudo-Kallisthenes und Jul. Valerius. Eben so war es Deinokrates, welchem Alexander wegen der Kühnheit und Grossartigkeit seiner Erfindungen nach dem Tode des Hephaestion die Errichtung des Scheiterhaufens übertrug: Plut. Alex. 72: eines Werkes, welches nach der von Diodor (XVII, 115) hinterlassenen Beschreibung in seiner Art allerdings von keinem weder früheren, noch späteren übertroffen wurde. Die Vermuthung liegt nahe, auch in einem Werke verwandter Art, dem Leichenwagen Alexanders, eine Schöpfung des Deinokrates zu erkennen (Diodor XVIII. 26 u. 27; Athen. V, 40, p. 206). Dass die Wiederherstellung des ephesischen Tempels nach dem herostratischen Brande von Strabo und Solin dem Deinokrates beige-

legt wird, mag unter Verweisung auf den Artikel Chersiphron hier nur kurz erwähnt werden.

Während nun bis hierher die Nachrichten der Alten sich unter einander im besten Einklang befinden, bieten einige andere der Erklärung mannigfache Schwierigkeiten dar. Ausonius nemlich in der Stelle der Mosella, wo er aus den Hebdomades des Varro schöpfend die bedeutendsten Architekten namhaft macht, erzählt von Deinokrates (Dinochares) folgendes:

Conditor hic forsan fuerit Ptolemaïdos aulae
Dinochares, cui quadrata in fastigia cono
Surgit et ipsa suas consumit pyramis umbras;
Jussus ob incesti qui quondam foedus amoris
Arsinoen Pharii suspendit in aëre templi;
Spirat enim tecti testudine Corus achates
Afflatamque trahit ferrato crine puellam.

Um hier zuerst von der Erwähnung der Pyramide zu sprechen, so ist diese Nachricht schon deshalb auffällig, weil wir von Pyramidenbauten in der Zeit der Ptolemäer überhaupt nichts wissen. Böcking in der zweiten Ausgabe der Mosella (Jahrb. d. rhein. Alterthumsfreunde VII) möchte daher lieber an den Obelisken denken, welcher nach Plinius (36, 67) von Ptolemaeos Philadelphos im Heiligthum der Arsinoe aufgestellt wurde. Doch würde auf diesen keine Anwendung finden, was Ausonius von dem Schatten bemerkt; und ausserdem legt Plinius wenigstens den Transport dieses Obelisken nicht dem Deinokrates, sondern dem Satyros oder Phoenix bei. Wir vermögen daher über diese Nachricht des Ausonius keine bestimmte Entscheidung zu geben. Ueber den Tempel der Arsinoe spricht auch Plinius 34, 148: „Mit Magnetstein hatte der Architekt Timochares zu Alexandrien den Tempel der Arsinoe zu wölben begonnen, damit in ihm ein Bild aus Eisen in der Luft zu hängen scheine; doch kam sein Tod dazwischen und der des Königs Ptolemaeos, der dies seiner Schwester zu errichten befohlen hatte.“ Als Werk des Ptolemaeos Philadelphos wird der Tempel der Arsinoe auch sonst bezeichnet; vgl. Valckenaer ad Theocr. Adon. p. 355 B. Die Erzählung von dem schwebenden Bilde, mit welcher Böcking eine Trierer Sage passend vergleicht, mag in soweit auf Wahrheit beruhen, als der Architekt selbst vielleicht an die Möglichkeit der Ausführung glaubte; doch

ward nach Plinius sein Werk nicht vollendet. Wichtiger für uns ist die chronologische Frage: Philadelphos starb in der 133sten Olympiade und der Tod des Architekten scheint nach Plinius ziemlich in dieselbe Zeit zu fallen; Alexandria dagegen ward Ol. 112, 1 gegründet. Der Erbauer dieser Stadt und der Architekt des Tempels der Arsinoe können daher unmöglich eine Person sein. Doch wäre es wiederum auffällig, bei Ausonius unter den bedeutendsten Architekten nicht den berühmten Deinokrates, sondern einen wenig bekannten Dinochares oder nach Plinius Timochares angeführt zu finden. Unter diesen Umständen wird eine Entscheidung schwer und wir werden zu dem Verdachte gedrängt, dass schon im Alterthume eine Verwirrung in der Ueberlieferung entstanden sei, indem man Nachrichten über Bauten des zweiten Ptolemäers fälschlich auf den bekannten Deinokrates übertragen haben mochte. — Ueber die angebliche Inschrift des Deinokrates auf der sogenannten Pompeiussäule zu Alexandrien vgl. Böckh C. J. gr. n. 4681.

Demophilus,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

Dextrianus

war der Architekt, welcher unter Hadrian den Koloss des Nero von seiner ursprünglichen Stelle versetzte, um Raum für den Tempel der Venus und Roma zu gewinnen: Spartian. Hadr. 19. Die Schreibung des Namens ist nicht vollkommen sicher; doch hat unter den vorgeschlagenen Formen (Decrianus, Detrianus, Dentrianus oder Demetrianus) wohl Dextrianus die meiste Wahrscheinlichkeit für sich.

Dio

Auf einem in den Ruinen der alten Stadt Capena gefundenen, vielleicht einem Tempel der Ceres angehörigen Architekturstück von guter Arbeit (jetzt im Vatican aufbewahrt) findet sich die Inschrift: Licin] IO. DIONE. ARCHITECTO; Galletti, Capena, municip. de' Rom. p. 11; Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn, p. 284.

Diognetos

aus Rhodos, wird von Vitruv (X, 22) Architekt genannt, während wir ihn nach unserer heutigen Ausdrucksweise vielmehr als Ingenieur bezeichnen würden. Er war es, welcher durch den Rath, vor der Mauer eine Art Sumpf zu

bilden, die gewaltige Belagerungsmaschine, mit deren Hülfe Demetrios Rhodos einzunehmen gedachte, gänzlich unschädlich machte. Er lebte also um Ol. 119.

Dionysios

aus Tralles, hatte das Dach des Odeum zu Patara in Lykien gebaut, laut einer metrischen Inschrift: C. J. gr. 4286.

Diphilos,

ein Architekt, welcher bei Villenbauten für die Familie Cicero's in der Nähe von Arpinum beschäftigt war: Cic. ad Quint. frat. III, 1. (geschrieben im J. 700 d. St.) Eine Inschrift, welche man auf ihn hat beziehen wollen (Reines, II. 59, p. 283) ist sicherlich falsch. Das ciceronische: Diphilum Diphilo tardiorem erscheint in derselben zu folgender Phrase verarbeitet: *Δίφιλος καίτοι βραδὺς ἀρχιτέκτων πρὸς πρόσταγμα ὅμων (ὁμῶς) ταχύς.*

Epigenes.

Hippokrates (Epid. I, 2, Vol. III, p. 404 Kühn) erwähnt ein »Theater des Epigenes« zu Thasos, welches möglicher Weise nach dem Architekten so genannt ward.

Epimachos

aus Athen, baute dem Demetrios seine berühmte Belagerungsmaschine, durch welche er Rhodos zu nehmen gedachte: Vitr. X, 22. Obgleich nobilis architectus genannt, dürfen wir ihn doch wohl nur als Ingenieur bezeichnen.

Eponemos und Erateos, s. unter Heron.

Eupalinos,

Sohn des Naustrophos aus Megara, war der Architekt der von Herodot (III, 60) hochgepriesenen Wasserleitung auf Samos. Sie war durch einen 150 Klafter hohen Berg in einer Länge von sieben Stadien hindurchgeführt und bildete einen Stollen von acht Fuss Höhe und Breite, in dessen Sohle die eigentliche Wasserrinne von zwanzig Ellen Tiefe und drei Fuss Breite lief. Hineingeleitet war in sie das Wasser einer grossen Quelle, welches nachher durch Röhren der Stadt zugeführt wurde. — Hirt (Gesch. d.Bauk. I, S. 226) will dem Eupalinos auch einen durch Grösse und reichen Säulenschmuck ausgezeichneten Brunnen zu Megara beilegen, welchen der Tyrann Theagenes (um Ol. 35) errichten liess (Paus. I, 40): eine Vermuthung, welche sich nicht weiter begründen lässt.

Euphemio.
An dem Lakonien zugewendeten Thore von Messene findet sich folgende Inschrift aus der Kaiserzeit:

KoINToΣ ΠΛωTIoΣ EYΦHMIωNEΠEΣKEYAΣEN

J. gr. 1460. Ob C. Q. Plotius Euphemion der Architekt oder der mit der Wiederherstellung beauftragte Magistrat war, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.

Euphranor
gehört zu den weniger bedeutenden Schriftstellern über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14. Dass er Architekt gewesen, wird sonst nicht erwähnt, so dass auch seine Schrift sich wohl nur auf Proportionen in der Malerei und Plastik bezogen haben wird.

Eupolemos
aus Argos war der Architekt des Tempels der Hera bei dieser Stadt, welcher an der Stelle des Ol. 89, 2 abgebrannten errichtet ward: Paus. II, 17, 3; vgl. Thuc. IV. 133.

Eurykles.
Pausanias II, 3, 5 sagt von dem schönsten Bade in Korinth: ein Spartiat Eurykles habe es errichtet (ἐποίησεν) und unter anderem mit dem bei Krokeae in Lakonien gebrochenen Steine geschmückt. Auch hier ist es zweifelhaft, ob Eurykles Architekt war oder den Bau auf seine Kosten ausführen liess.

Fufitius,
oder wohl richtiger Fufidius, schrieb unter den Römern zuerst ein Buch über Architektur (mirum de his rebus instituit edere volumen): Vitr. VII, praef. 14. Wahrscheinlich ist er derselbe L. Fufidius aus dem Ritterstande, an welchen M. Aemilius Scaurus (Cos. a. 638 und 646) eine Schrift richtete: Cic. Brut. 29 und 30; Plin. 33, 21.

Gitiades,
der Künstler des Tempels und des Bildes der Athene Chalkioekos zu Sparta: Paus. III, 17, 2; vgl. Th. I, S. 114.

Herakleides
aus Tarent, ein Militärarchitekt, dem die Erfindung der Sambyke zugeschrieben wird: Athen. XIV, 634 B; cf. VI, 251 E. Verräther seiner Vaterstadt flieht er zu den Römern, correspondirt zugleich mit Hannibal, und flieht deshalb von Neuem zu Philipp von Makedonien, zu dessen Sturz er durch seine

Schlechtigkeit wesentlich beiträgt: Polyb. XIII, 4; Liv. 31, 16 und 33; 32, 5. — Ein anderer Herakleides aus der Zeit Trajans wird als Architekt in Inschriften von Mons Claudianus in Aegypten erwähnt: C. J. gr. 4713 d.

Hermodoros

aus Salamis baute zu Rom den Tempel des Mars in der Region des Circus Flaminius: Cornel. Nep. bei Priscian VIII, p. 792. Dieser Tempel kann kein anderer sein, als der, welchen Brutus Gallaecus wegen der günstigen kriegerischen Erfolge in Spanien im J. 614 d. St. errichten liess und mit einer Statue des Skopas schmückte: Schol. Bob. ad Cic. or. pr. Arch. p. 359 Orelli; Plin. 36, 26; vgl. Cass. Dio 56, 24. Ihm gehören wahrscheinlich die Säulenreste an, welche 1837 in der Via de' Specchi entdeckt wurden und uns den Tempel als Pyknostylos kennen lehren: Ann. dell' Inst. 1838, p. 1 etc.; vgl. Beschr. Roms III, 3, S. 29 flgd. Ist somit für den Künstler eine feste Zeitbestimmung gewonnen, so werden wir um so zuversichtlicher auf ihn eine Stelle Vitruv's (III, 2, 5) beziehen dürfen, in welcher als Beispiel eines Peripteros angeführt wird: in porticu Metelli Jovis Statoris Hermodi. Zwar bieten mehrere Handschriften für Hermodi huiusmodi dar, was an sich mit den folgenden Worten et aedes Marcelliana verbunden wohl einen Sinn giebt. War indessen Hermodori einmal in Hermodi corrumpirt. so lag als weiteres Verderbniss hu'modi sehr nahe. Der Portikus des Metellus aber (später nach der Octavia benannt) war nach dem Triumphe über Makedonien (605 d. St.) erbaut worden. Allerdings ist nun nach den Fragmenten des kapitolinischen Stadtplans der Tempel des Juppiter kein vollkommener Peripteros, da ihm die Säulen an der Rückseite fehlen, was Vitruv nicht bemerkt, während er es an dem zugleich erwähnten Tempel des Honor und der Virtus ausdrücklich hervorhebt. Allein es ist sehr möglich, dass zur Zeit des Augustus, als die ganze Anlage mannigfachen Veränderungen unterworfen wurde, auch der Tempel seine ursprüngliche Gestalt eingebüsst hat. — Während nun die Erbauung der Tempel des Juppiter und des Mars nur durch einen Zwischenraum von wenigen Jahren getrennt ist, glaubte man das Leben des Hermodoros viel weiter ausdehnen zu müssen, indem man annahm, dass M. Antonius, welcher 610 d. St. geboren und

654 Consul war, einmal die Vertheidigung des Künstlers geführt habe, laut einer Angabe Cicero's de orat. I, 14. Der Zusammenhang dieser Stelle ist aber folgender: Physik, Mathematik, Künste sind Studien, die für sich bestehen: will man sie aber durch die Rede verherrlichen, so muss dies durch rednerische Kunst geschehen, und wenn z. B. Philo bei den Athenern seinen Plan zu einem Arsenal durch eine ausgezeichnete Rede zur Ausführung zu bringen wusste, so war er, indem er dies that, nicht Architekt, sondern Redner. Eben so hätte aber Antonius (ein Theilnehmer des von Cicero fingirten Gespräches), wenn er für Hermodor über die Anlage der Navalien zu reden gehabt (si fuisset dicendum), vom Künstler unterrichtet auch über eine ihm fremde Kunst sprechen können. Dass der Navalien gedacht wird, hat also offenbar seinen Grund in der Gegenüberstellung mit Philo. Dass eine Rede von Antonius wirklich gehalten, wird aber nirgends gesagt, eben so wenig, dass Hermodor und Antonius gleichzeitig gelebt. Wir dürfen also aus Cicero nichts weiter schliessen, als dass Hermodor seine Kunst auch an Bauten für die Navalien in Rom bewährt habe, von denen uns aber keine weitere Kunde erhalten ist.

Hermogenes.

Als seine Vaterstadt ward früher Alabanda in Karien angenommen; doch ist die darauf bezügliche Stelle Vitruv's III, 2, 6: pseudodipteri exemplar Romae non est, sed Magnesiae (in aede) Dianae Hermogenis Alabandi et Apollinis a Menesthe facta, von Marini (wie der Sache nach schon von Hirt: Gesch. d. Bauk. III, 17) richtiger gefasst, wenn er schreibt: Dianae Hermogenis et Alabandis Apollinis. Indessen werden wir ihn immer für einen Kleinasiaten halten dürfen, da sich seine Thätigkeit an den erwähnten Tempel zu Magnesia und an den des Dionysos zu Teos knüpft, über welche er auch Schriften hinterliess: Vitr. VII, praef. 12. Seine Zeit lässt sich nicht ganz fest bestimmen. Die Annahme, dass er um die Zeit Alexanders gelebt haben möge, beruht zunächst wohl nur darauf, dass er, wenn auch von Vitruv (IV, 3) im Gegensatz zu seiner eigenen Zeit den antiqui architecti beigezählt, doch schon zu den mehr theoretisirenden Künstlern gehört und als solcher neben dem Erbauer des Mausoleum genannt wird. Einigermassen be-

stätigt wird aber diese Annahme durch die bisher nicht in Betracht gezogene Nachricht Strabo's (XIV, 647), dass das Heiligthum der dindymenischen Mutter zu Magnesia zu seiner Zeit nicht mehr bestand, da die Stadt nach einem andern Orte verlegt war. Da nun die Frau oder die Tochter des Themistokles noch Priesterin des Tempels gewesen sein soll, so kann die neue Stadt, in welcher sich der Tempel der Artemis Leukophryne befand, erst nach dieser Zeit gegründet sein. Von diesem selbst nun sagt Strabo aus, er stehe in der Grösse unter allen asiatischen nur dem ephesischen Artemis- und milesischen Apollotempel nach, übertreffe dieselben aber in der Eurythmie und der Kunst der Ausführung. Das günstige Vorurtheil, welches dadurch für den Künstler wird, findet seine weitere Bestätigung durch eine Angabe Vitruv's, der ihm (III, 3, 8) die Erfindung des Eustylos und des Pseudodipteros hexastylos beilegt: eas autem symmetrias (eustyli) constituit Hermogenes, qui etiam primus invenit hexastylon pseudodipteri rationem (so für pseudodipterive nach einer Vermuthung Lorentzen's: Ann. d. J. 1855, p. 72 sqq.). In beiden Erfindungen aber erkennt Vitruv in seinen weiteren, wahrscheinlich den Schriften des Hermogenes entnommenen Ausführungen ein bedeutendes künstlerisches Verdienst, welches auch dadurch nicht geschmälert wird, dass es sich nicht um eigentliche Erfindungen handelt, sondern wir die Worte Vitruv's nur von der Vervollkommnung oder Durchbildung älterer Kunstformen verstehen dürfen. Noch an einer andern Stelle geht er auf ihn als Hauptgewährsmann zurück. Er berichtet nemlich (IV, 3), dass sich einige ältere Architekten gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für Tempelbauten ausgesprochen hätten; so Tarchesius (Argelius) und Pythios, so namentlich Hermogenes. Dieser habe sogar, als zu Teos das Material für einen dorischen Bau schon bereit lag, es verändern lassen und den Tempel des Dionysos in ionischer Ordnung aufgeführt; nicht sowohl weil es der dorischen an Schönheit und Würde gebreche, sondern weil sie in der Eintheilung der Triglyphen und Decken mannigfache Schwierigkeiten uud Inconvenienzen darbiete, was im Einzelnen nachgewiesen wird. Sonach erscheint in Allem Hermogenes als einer der vorzüglichsten Meister der Architektur auf der

Stufe hoher Vollendung und Durchbildung. — Um nun noch einmal die Nachrichten über seine Werke kurz zusammenzufassen, so war der Tempel des Dionysos ein eustylos, hexastylos und monopteros von ionischer Ordnung; vgl. Ionian Antiqq. I, ch. I; Choiseul-Gouffier, pl. 124; Hirt Gesch. d. B. II, 66; der Tempel zu Magnesia dagegen ein ionischer pseudodipteres hexastylos; vgl. Leake, Asia minor p. 349; Texier descr. de l'Asie min. III, p. 40; Raoul-Rochette im Journ. des Savants, 1845, Oct. Nov.; Lorentzen a. a. O. dessen Aufsatz ich leider zu spät erhalten habe, um ihn durchgreifend zu benutzen.

Hermokreon,
s. Th. I. S. 523.

Hermolykos.
Auf der Rückseite eines ionischen Pilasterkapitäls zu Telmessos in Lykien fand man den Namen:

ΕΡΜΟΛΥΚΟΥ

in welchem man einen Architekten hat erkennen wollen: C. J. gr. n. 4200.

Hermon.
„Das Schatzhaus für die Epidamnier zu Olympia errichteten Pyrrhos und seine Söhne Lakrates und Hermon: Paus. VI, 19, 8. Die Weihgeschenke in demselben waren aus alter Zeit, Werke des Theokles, eines Schülers des Dipoenos und Skyllis.

Heron.
Bei Pseudo-Kallisthenes, dem Schriftsteller, welcher für uns die älteste Quelle der mittelalterlichen Sagen über Alexander bildet, finden wir über die bei der Gründung Alexandriens thätigen Architekten folgende Nachricht (I, 31 in der Didot'schen Ausgabe des Arrian): *Σκέπτεται δὲ ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ἑτέρους ἀρχιτέκτονας τῆς πόλεως, ἐν οἷς ἦν Ἥρων Λιβυκὸς, [ὑδατικὸς] λατόμος, καὶ Κλεομένης μηχανικὸς, Ναυκρατίτης, καὶ Κράτερος Ὀλύνθιος. Εἶχε δὲ ἀδελφὸν ὁ Ἥρων ὀνόματι Ὑπόνομον. Οὗτος συνεβούλευσεν Ἀλεξάνδρῳ τὴν πόλιν ἐκ θεμελίων κτίσαι, ἐν αὐτῇ δὲ ὑδραγωγοὺς πόρους καὶ ὀχετηγοὺς ἐπιῤῥέοντας εἰς τὴν θάλασσαν. Καλεῖται δὲ Ὑπόνομος διὰ τὸ ὑποδεῖξαι αὐτὸν ταῦτα* (oder nach einer anderen Handschrift: *Καλοῦνται δε ὑπόνομοι διὰ τὸ [τὸν] ὑποδείξαντα Λιβυκὸν Ὑπόνομον καλεῖσθαι*). In der lateinischen Bearbeitung des Julius Valerius (de reb. gest. Alex. I, 23) lautet diese Stelle: Adhibitis autem rex architectoribus, qui ex arte nobiles et celebratiores habebantur, ut Cleomene de Naucrato et Olyn-

thio, et Erateo, Herone etiam Libii qui cum fratre Eponemo erat, accepit etc. Hinsichtlich der kritischen Beschaffenheit des Textes muss ich auf die Noten C. Müllers zum Pseudo-Kallisthenes verweisen. Was die genannten Personen anlangt, so wird es keines ausführlichen Beweises bedürfen, das Hyponomos eine blosse Personification der Sage ist, indem ὑπόνομος einen unterirdischen Gang, Canal oder Kloake bedeutet. Sie macht ihn zum Bruder des Heron, der als Wasserbaumeister Werke dieser Art ausführen mochte. Heron ist nach Müllers Bemerkung wahrscheinlich der Grossvater des bekannten alexandrinischen Mathematikers dieses Namens. — Ueber Kleomenes s. unter diesem Namen. — Krateros ist, wie Müller vermuthet, wohl kein anderer als der auch sonst bekannte Krates. Als Zeitgenosse Alexanders und Canalbauer wird derselbe bei Diogenes Laertius IV, 23 erwähnt. Strabo (X, p. 407) nennt ihn allerdings nicht Olynthier, sondern Chalkidenser: allein dieses Schwanken findet sich, wie Müller bemerkt, eben so hinsichtlich der Historiker Ephippos und Dionysios und erklärt sich hinlänglich durch die Existenz einer makedonischen Stadt Chalkis. Bekannt ist dieser Krates ausserdem noch durch seine Arbeiten an den Emissaren des kopaischen Sees, die, nachdem sie schon theilweise mit Erfolg gekrönt waren, durch die Streitigkeiten der umwohnenden Böoter ins Stocken geriethen: Strabo l. l., Steph. Byz. s. v. Ἀθῆναι.

Hippias.

In dem „Hippias oder das Bad“ betitelten Schriftchen preist Lucian unter den Männern, welche mit der Kunst der Rede und theoretischem Wissen auch practische Tüchtigkeit verbanden, seinen Zeitgenossen Hippias, und beschreibt, nachdem er seine Kenntniss der Rede, der Geometrie, Mechanik, Astronomie und Musik kurz berührt, zum Belege dafür ausführlich die Anlage von Thermen, welche ihn zum Urheber hatte. So wenig wir dieses Werk gering achten wollen, so werden wir doch die Vergleichung des Hippias mit Thales, Archimedes und Sostratos auf Rechnung der rhetorischen Form setzen dürfen: die Beschreibung selbst dagegen hat bei dem Mangel ähnlicher Schriften wegen des Eingehens auf die Einzelnheiten der Anlage für uns immer ein hohes Interesse.

Hippodamos.

Ueber diesen Sophisten, welcher wegen des von ihm aufgestellten und mehrfach praktisch durchgeführten Systems kunstgemässer Städteanlagen unter den Architekten eine Stelle verdient, hat K. F. Hermann (in einem Programme zum 20. Aug. 1841, Marburg) in so eingehender Weise gehandelt, dass wir uns hier begnügen dürfen, aus dieser Arbeit nach ihren Hauptresultaten einen Auszug zu geben. — Hippodamos war der Sohn des Eurykoon: diese Namensform setzt Hermann aus Photius (p. 111: *Ἱπποδάμου νέμεσις*) an die Stelle der minder guten Euryphon bei Aristoteles (polit. II, 5) oder Euryboon bei Hesychius (s. v. *Ἱπποδάμου νέμησις*). Sein eigentliches Vaterland war nach Aristoteles Milet; dass ihn Photius daneben auch noch Thurier nennt, erklärt sich dadurch, dass er zu den Gründern dieser Stadt gehörte (Hesych. l. l., wo für *μετοικήσας εἰς σατυρικοὺς* längst *εἰς Θουριακοὺς* emendirt ist). Weshalb als eine dritte Heimath vom Scholiasten des Aristophanes (Equitt. 327) Samos angeführt wird, vermögen wir nicht nachzuweisen. Bei der Zeitbestimmung müssen wir davon ausgehen, dass die Stadtanlage des Peiräeus von allen obigen Gewährsmännern als sein Werk hingestellt wird, und dass Strabo (XIV, 654) den Architekten dieses Ortes und der Stadt Rhodos als eine und dieselbe Person bezeichnet. Dazu kömmt seine Theilnahme an der Gründung von Thurium und die Erwähnung seines Sohnes Archeptolemos in den Rittern des Aristophanes. Rhodos ward Ol. 93, 1 neu erbaut (Diodor. XIII, 75;), Thurium im Anfange der 84sten Olympiade gegründet (vgl. Clinton fasti s. a. 443). Wenn nun die Anlage des Peiräeus gewöhnlich auf Themistokles zurückgeführt wird, so darf doch nicht übersehen werden, dass genauer genommen ihm doch nur die Anlage des Hafens und der Befestigungen zukömmt. Das Bedürfniss einer Stadtanlage mochte sich erst bei der Vermehrung des Verkehrs in diesem Hafen zeigen, und sie kann daher sehr wohl erst der perikleischen Epoche angehören, d. h. der Gründung von Thurium nur um wenige Jahre vorangegangen sein.

Sonach hätten wir bis jetzt als zwei die Thätigkeit des Hippodamos begrenzende Punkte etwa Ol. 83 und 93 gefunden; und es fragt sich daher nur, wie sich hiermit eine

letzte chronologische Bestimmung vereinigen lässt. Die Ritter des Aristophanes wurden Ol. 88, 4 aufgeführt; damals aber war der Sohn des Hippodamos, Archeptolemos (v. 327 u. 794), bereits eine politisch bedeutende Person, also wohl kaum weniger als dreissig Jahre alt, so dass er schon vor Ol. 82 geboren sein musste. Wollten wir nun für den Vater zur Zeit der Geburt des Sohnes ebenfalls ein Alter von dreissig Jahren annehmen, so wäre er allerdings bei der Gründung von Rhodos ein Greis von 76 Jahren gewesen. Doch hindert uns nichts, davon einige, etwa sechs Jahre in Abzug zu bringen. Dass aber die Rhodier einem siebzigjährigen, in seinem Fache bewährten Manne die Leitung der Stadtanlage übertrugen, kann bei den zahlreichen Beispielen eines geisteskräftigen Greisenalters unter den Griechen keineswegs als etwas Unerhörtes erscheinen; wenigstens müssen uns diese abhalten, die Annahme derer zu theilen, welche im Widerspruch mit den Nachrichten der Alten, die nur einen Hippodamos kennen, zwei Männer dieses Namens unterscheiden wollen. Wir begnügen uns, auf die Hauptpunkte der Hermann'schen Erörterungen über die Zeit des Hippodamos hingewiesen zu haben, um jetzt, ebenfalls nach Hermann, noch Einiges über die geistige Eigenthümlichkeit des Mannes hinzuzufügen. Diese beruht ihrer Grundlage nach darauf, dass er durchaus der Klasse der Sophisten angehörte, was er sogar äusserlich durch eine gewisse Eitelkeit in seinem Auftreten bekundete (Arist. l. l.). Auch die Bezeichnung als *μετεωρολόγος*, die von einer Nebenbeziehung auf ein gewisses phantastisches Treiben nicht frei ist, deutet darauf hin. Das Streben der Sophisten ging aber hauptsächlich darauf hinaus, überall im Leben, wo bisher Sitte, Gewohnheit und praktisches Verständniss maassgebend gewesen war, ein bestimmtes theoretisches, nach bewussten Principien gegliedertes Wissen zur Geltung zu bringen. So war nach Aristoteles Angabe Hippodamos der erste, welcher, ohne selbst an den Staatsgeschäften praktischen Antheil zu nehmen, über politische Gliederungen und die beste Verfassung des Staates schrieb. Was Aristoteles darüber berichtet, zeigt, dass er dabei von einem durchaus abstracten Schematismus ausging, und, anstatt den Staat sich aus gegebenen Verhältnissen entwickeln zu lassen, diese Verhältnisse unter

bestimmte theoretische, zum Theil arithmetische Kategorien unterzuordnen trachtete. Ganz dieselbe Geistesrichtung zeigt sich auch in seinen architektonischen Bestrebungen: so wenig wie um praktische Staatsgeschäfte, scheint er sich um die eigentliche praktische Technik des Bauwesens bekümmert zu haben. Vielmehr war auch hier sein Ziel nur, die Anlage grösserer Complexe von Bauwerken, also besonders die Anlage ganzer Städte auf scharfgegliederte, geometrische Principien zurückzuführen. Hippodamos war es nach Aristoteles, welcher *τὴν τῶν πόλεων διαίρεσιν εὗρε καὶ τὸν Πειραιᾶ κατέτεμε*, also die später sogenannte *ῥυμοτομία* erfand, welche hauptsächlich auf einer regelmässigen Anlage der Strassen beruhte: vgl. Polit. VII, 10, 4: *ἡ τῶν ἰδίων οἰκήσεων διάθεσις... εὔτομος... καὶ κατὰ τὸν νεώτερον καὶ τὸν Ἱπποδάμειον τρόπον...* So scheint im Peiräeus die Agora als grosser Platz den Mittelpunkt gebildet zu haben, von welchem aus die Strassen nach bestimmten Linien regelmässig geordnet waren: *Ἱπποδάμεια ἀγορὰ τόπος ἐν τῷ Πειραιεῖ ἀπὸ Ἱπποδάμου Μιλησίου ἀρχιτέκτονος, ποιήσαντος Ἀθηναίοις τὸν Πειραιᾶ καὶ κατατεμόντος τῆς πόλεως τὰς ὁδούς*: Bekker, anecd. I, 266; Phot. p. 111; cf. Xenoph. Hellen. II, 4, 11; Andoc. de myster. §. 45; Harpocr. s. v. *Ἱπποδάμεια*, und auf die ganze Anlage zielt wohl Aristophanes in den Vögeln (1004 flgd.) wo er von der in der Luft projectirten Stadt des Meton, eines dem Hippodamos vielfach verwandten Geistes sagt:

> *ὀρθῷ μετρήσω κάνονι προστιθείς, ἵνα*
> *ὁ κύκλος γένηταί σοι τετράγωνος κἀν μέσῳ*
> *ἀγορά, φέρουσαι δ' ὦσιν εἰς αὐτὴν ὁδοὶ*
> *ὀρθαὶ πρὸς αὐτὸ τὸ μέσον, ὥσπερ δ' ἀστέρος,*
> *αὐτοῦ κυκλοτεροῦς ὄντος, ὀρθαὶ πανταχῇ*
> *ἀκτῖνες ἀπολάμπωσιν.*

Von Thurium wird es uns bestimmt überliefert, dass die Stadt der Länge nach von vier, der Breite nach von drei Hauptstrassen regelmässig durchschnitten war: Diod. XII, 10; und eben so wird von Rhodos die Regelmässigkeit der Anlage, welche die ganze Stadt wie ein Haus erscheinen liess, besonders hervorgehoben, nur dass hier wegen der Beschaffenheit der Oertlichkeit der Plan des Ganzen nach der Form eines Theaters geordnet war: Aristides I, p. 799;

Diod. XIX, 45; XX, 83. So bedeutend uns indessen hier der Einfluss des Hippodamos entgegentritt, so ist er doch keineswegs auf diese unter seiner besondern Leitung entstandenen Anlagen beschränkt, sondern äussert sich noch weit nachdrücklicher darin, dass von seiner Zeit an die von ihm durchgeführten Principien mehr oder minder bei jeder neuen Städtegründung Anwendung fanden, wie die Nachrichten über Smyrna, Halikarnass, Kos, Mytilene, namentlich aber auch über Alexandria und Antiochia zur Genüge lehren.

Hospes

wird als Architekt in einer lateinischen Inschrift zu Cajazzo im Neapolitanischen aus dem letzten Jahrhundert der Republik genannt:

ARCITECTVS. HOSPES. APPIAI. SER

Mommsen: I. R. N. 3918. Zu welchem Bau sie gehört, lässt sich nicht nachweisen.

Hyponomos, s. Heron.

Iktinos,

von Varro (bei Ausonius Mos. 308) der Hebdomas der berühmtesten Architekten beigezählt (vgl. Plut. praec. reip. ger. p. 802), war besonders zu Athen unter der Staatsverwaltung des Perikles thätig. Er war der Architekt des Parthenon, in welchem die Statue von Phidias Ol. 85, 3 aufgestellt wurde: Paus. VIII, 41, 5; Strabo IX, 395 u. 396. Plutarch (Per. 13) nennt neben ihm den sonst unbekannten Kallikrates, welchen man eben wegen seiner Stellung neben einem so ausgezeichneten Architekten nur für den Bauunternehmer (ἐργολάβος) hat halten wollen: eine Annahme, welche dadurch unterstützt wird, dass Plutarch (l. l.) ihn bei Erwähnung des Baues der langen Mauern wirklich als ἐργολάβος dieses Werkes anführt. Wenn ferner Vitruv (VII, praef. 12) berichtet, Iktinos und Karpion hätten über den Parthenon geschrieben, so muss es ungewiss bleiben, sowohl ob Karpion am Bau selbst Theil hatte, als auch ob jeder für sich oder beide gemeinschaftlich eine Schrift verfassten. Dem Iktinos legen Vitruv (ib. 16) und Strabo (IX, 395) auch den durch die Schwierigkeit der Bedachung berühmt gewordenen Bau des Tempels der Demeter und Persephone zu Eleusis bei, während auch hier Plutarch drei andere Architekten nennt, welche nach einander an dem Bau betheiligt

waren. Vielleicht hatte also hier, wie man angenommen hat, Iktinos nur eine Art Oberaufsicht oder er hatte den Entwurf für das Ganze geliefert. Ein drittes Werk des Iktinos ist der Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae (Phigalia), der grösste im Peloponnes nächst dem Tegeatischen, aber auch diesem durch harmonische Vollendung und Schönheit des Materials überlegen: Paus. VIII, 41, 7; vgl. Th. I, S. 68. Was bei Ausonius die Erzählung von einer wunderbaren Eule bedeuten mag:

Ictinus, magico cui noctua perlita fuco
Allicit omne genus volucres perimitque tuendo,

vermag ich nicht zu erklären.

Illyrios

restaurirte in später Zeit (nicht vor dem dritten Jahrhundert n. Ch.) die athenischen Mauern, laut einer metrischen Inschrift: C. J. gr. n. 428.

Julianos.

Bei Konstantinos Harmenopulos (Prompt. iur. II, tit. IV, §. 12) werden erwähnt: *ἐπαρχικὰ ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀσκαλωνίτου Ἰουλιανοῦ τοῦ ἀρχιτέκτονος ἐκ τῶν νόμων ἤτοι ἐθῶν τῶν ἐν Παλαιστίνῃ.* An einen Architekten oder richtiger Mechaniker Julianos ist auch ein Brief des Aeneas (in der Zeit des Kaisers Anastasios) gerichtet: Epistolae graec. ed. Cuiacius, Aur. Allobr. 1606, p. 429; vgl. Osann Kstbl. 1830, No. 83. Doch wissen wir weder über den einen noch über den andern etwas näheres.

Kallaeschros, s. Antistates.

Kallias,

Architekt oder Ingenieur aus Arados, hatte das Modell einer Maschine construirt und den Rhodiern vorgestellt, dass er durch dieselbe die Belagerungswerkzeuge des Demetrios Poliorketes zu bewältigen im Stande sei. Sein Plan scheiterte jedoch, weil die Maschine wohl im Modell, nicht aber in grossem Massstabe ausführbar war: Vitr. X, 16, 3.

Kallikrates, s. Iktinos.

Kallimachos, s. Th. I, S. 251 flgd.

Karpion

schrieb über den Parthenon zu Athen: Vitr. VII, praef. 12; vgl. Iktinos. Schneider vermuthet, dass sein Name bei Vitruv vielleicht den des durch Plutarch bekannten Kallikrates verdrängt habe.

Kleisthenes, s. unter den Malern, S. 125.

Kleodamos, s. Athenaeos.

Kleoetas,
Bildhauer und Architekt etwa zur Zeit des Phidias; vgl. Th. I, S. 107. Sein Werk war die Anlage der kunstreichen Schranken im Hippodrom zu Olympia, von welcher uns Pausanias (VI, 20, 10—14) eine ausführliche Beschreibung hinterlassen hat, deren Einzelnheiten mehrfach von Visconti P. Cl. V, zu tav. d'a. 1; Hirt: Gesch. d. Bauk. III, 148; G. Hermann: opusc. VII, p. 388 etc. erörtert worden sind. Zweck der Anlage war, den Ablauf der Wagen so zu regeln, dass keiner derselben vor dem andern in Vortheil sich befände. Zu diesem Behufe waren von den beiden Endpunkten der Längenseite des Circus aus je eine Reihe von Schuppen gebaut, welche sich in einem zwischen denselben nach dem Beginne der Spina zu gelegenen Punkte begegneten, so dass das Ganze nach seiner keilförmigen Grundform mit einem Schiffsschnabel verglichen werden konnte. Aus diesen Schuppen nun liefen die Wagen nicht gleichzeitig aus, sondern es öffneten sich durch Herablassen eines vorgezogenen Seiles die entferntesten zuerst, und so je einer auf jeder Seite weiter bis zu den vordersten. Das Signal zum Ablauf aber ward den Zuschauern dadurch sichtbar, dass sich ein auf der vordern Spitze des Baues aufgestellter Delphin herabsenkte, während zugleich ein eherner Adler von einem Altar aufstieg. welcher in jeder Olympiade auf der Rückseite der Schuppen gerade in der Mitte des zwischen ihnen befindlichen Raumes errichtet wurde. Gewisse Verfeinerungen an dem von Kleoetas erfundenen Mechanismus hatte später Aristides angebracht, welchen man mit dem Maler oder wohl richtiger mit dem Bildhauer, einem Schüler des Polyklet, hat identificiren wollen, indem dieser als Bildner von Zwei- und Viergespannen wohl ein besonders lebhaftes Interesse für das olympische Wettrennen besitzen mochte.

Kleomenes
aus Naukratis in Aegypten, wird von Justin (XIII, 4) Erbauer Alexandriens genannt, und auch Pseudo-Kallisthenes I, 31 und Julius Valerius (de reb. gest. Alex. M. 1, 21 u. 23) führen ihn neben andern Architekten an, welche bei der Gründung dieser Stadt thätig waren; ersterer, indem er ihn

noch speciell als *μηχανικὸς* bezeichnet. Dennoch fragt es sich, ob er den Künstlern beigezählt werden darf, indem wir ihn sonst, bei Justin (l. l.), Arrian (III, 5, 4) und Curtius (IV, 8) als einen Beamten höheren Ranges erwähnt finden, dem die Verwaltung ganzer Provinzen übertragen wird. Wenn nun namentlich Curtius von ihm als Chef der Finanzverwaltung von Afrika und Aegypten spricht, so liegt die Vermuthung nahe, dass ihm auch bei der so wichtigen Stadtgründung ein ähnliches Amt zugefallen sei.

Kleon:

ΚΛΕΩΝ ΠΕΙ (leg. *Ρ.*) *ΙΚΛΕΙΔΑ*
ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΣ
ΑΡΧΙΤ. ΚΤΟΝΕΙ

„Spartae in templo Lycurgi... Ex schedis Fourmonti": C. J. gr. 1458.

Koroebos.

Ueber den zur Zeit des Perikles ausgeführten Bau des Telesterion (des Heiligthums der Demeter und Persephone) in Eleusis berichtet Plutarch (Per. 13), dass Koroebos die untere Säulenreihe nebst dem Architrav errichtet, nach seinem Tode der Xypetier Metagenes das übrige Gebälk und die obern Säulen darauf gesetzt, und endlich Xenokles aus Cholargos durch Hinzufügung des Daches (*τὸ δ' ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ Ἀνακτόρου*) das Ganze vollendet habe. Diese drei Architekten werden sonst nirgends erwähnt; und noch mehr: ihr ganzer Bau wird von Vitruv und Strabo dem Iktinos beigelegt (w. m. s.).

Krateros und Krates, s. Heron.

Lacer.

C. Julius Lacer baute unter Trajan eine Brücke über den Tagus und einen der Kaiserfamilie geweihten Tempel zu Alcantara in Spanien (oder etwa die „ponte d'Alcantara" zu Toledo?) laut einer längeren lateinischen Inschrift, gegen deren Echtheit wenigstens kein specieller Verdacht vorliegt: Gruter p. 162, 1.

Lakrates, s. Hermon.

Leonidas,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie (Vitruv VII, praef. 14), ist wohl der Maler aus Anthedon; vgl. S. 164.

Libon.
„Architekt des Zeustempels zu Olympia war Libon, ein einheimischer Künstler«: Paus. V, 10, 3. Seine Zeit lässt sich nicht genau bestimmen. Erbaut ward der Tempel aus der Beute eines Krieges, welchen die Eleer mit den Pisaten in der 52. Olympiade führten; vgl. Clinton fasti: Ol. 52. Doch brauchte er nicht sofort nach dieser Zeit begonnen zu sein, und wir vermögen also nur zu sagen, dass er in der 86. Olympiade, als Phidias das Tempelbild aufstellte und seine Schüler die Giebel schmückten, vollendet war.

Mandrokles
aus Samos baute für Darius die Brücke über den Bosporos und weihte in das Heraeon seiner Vaterstadt ein Gemälde, welches den Uebergang über diese Brücke darstellte: Herod. IV, 87 — 88.

Antinous Marcellus.
Die Inschrift, nach welcher ihn Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 349) unter die Architekten aufgenommen wissen wollte, wird von Janssen (Musei Lugduno-Batavi inscriptiones gr. et lat. p. 23) gewiss mit vollstem Rechte für verdächtig erklärt.

Megakles, s. Antiphilos.

Melampus oder wohl richtiger Melanthius, s. unter den Malern, S. 142.

Memnon.
Unter den sieben Weltwundern nennt Hygin (fab. 222) den Palast des Kyros zu Ekbatana, welchen Memnon aus bunten und weissen, durch Gold verbundnen Steinen gebaut habe. Die ganze Nachricht scheint wenig zuverlässig.

Menalippos, s. Stallii.

Menedemos, s. unter den Malern S. 125.

Menekrates.
Unter den sieben Architekten, welche Ausonius in der Mosella v. 300 ffgd., aus den Hebdomades des Varro schöpfend, als die berühmtesten des Alterthums aufzählt, finden wir auch Menekrates erwähnt. Er ist sonst gänzlich unbekannt, so dass man an eine Namenverwechselung zu denken geneigt ist.

Menesthes
baute zu Alabanda den Pseudodipteros des Apollo: Vitr. III,

2, 6. Ueber die kritische Beschaffenheit der Worte Vitruv's vgl. unter Hermogenes. Die Zeit des Künstlers lässt sich nicht bestimmen.

Mersis.

Letronne (Inscr. de l'Eg. I, p. 428) erwähnt eine bei Cosseïr gefundene Inschrift, in welcher ein Architekt Mersis genannt werde.

Messalinos.

Laut einer metrischen Inschrift über einem Bogen des Theaters zu Ephesos war dasselbe (wohl in später römischer Zeit) von Messalinos reparirt worden: C. J. gr. 2976. Hiermit zu vergleichen ist die Erwähnung bei Huschke (Anall. crit. p. 271): *Εἰς καμάραν. Μεσσαλινοῖο γόνος τόδε θέσκελον ἔκτισε τόξον.*

Metagenes I, s. Chersiphron.

Metagenes II, s. Koroebos.

Metiochos.

Zu Athen gab es einen Gerichtshof, Meticheion nach seinem Begründer Metiochos genannt, der für einen Architekten oder für einen Rhetor oder für beides zugleich erklärt wird: Pollux VIII, 10, 121; Phot. lex. s. v. *Μητίοχος*; Bekk. anecd. I, p. 303; vgl. Hesych. s. v. *Μητίχου τέμενος* und Proverb. Append. 94, p. 434 ed. Schneidewin. Nun lernen wir aus Plutarch (reip. ger. praec. p. 811 E.) einen Metiochos als einen der Genossen des Perikles kennen, welcher dadurch den Spott und die Angriffe der Dichter gegen sich hervorruft, dass er gestützt auf die Protection des Perikles alle möglichen Aemter und Verwaltungsstellen in seiner Hand zu vereinigen weiss:

Μητίοχος μὲν [γὰρ] στρατηγεῖ, Μητίοχος δὲ τὰς ὁδούς,
Μητίοχος δ' ἄρτους ἐποπτᾷ, Μητίοχος δὲ τἄλφιτα,
Μητιόχῳ δὲ πάντα κεῖται, Μητίοχος δοἰμώξεται.

(Wahrscheinlich von Hermippos: Fritzsche de sort. iudic. ap. Ath. p. 81; Bergk reliq. com. att. p. 12, 18). Bei einem Manne von solchem Charakter erscheint es durchaus begreiflich, dass er, auch ohne Architekt von Fach zu sein, doch Bauunternehmer wird. Welchen Umfang übrigens die Baulichkeiten der als Temenos bezeichneten Anlage hatten, sind wir zu bestimmen ausser Stande.

Mnesikles
war der Architekt der Propyläen auf der Akropolis zu Athen. Sie wurden nach Philochoros (bei Harpokrat s. v. *Προπύλαια*) Ol. 85, 4 begonnen und nach Heliodor (ebendas.) und Plutarch (Pericl. 13) in einem Zeitraume von fünf Jahren und mit einem Kostenaufwande von 2012 Talenten vollendet. Dass man mit Unrecht den Mnesikles mit einem beim Bau fast verunglückten und wunderbar geheilten Sklaven des Perikles hat identificiren wollen, ist schon Th. I, S. 266 bemerkt worden. — Unterhalb der Propyläen hat sich ein Architrav mit einer Inschrift eingemauert gefunden, welche nach der Abschrift Raoul-Rochette's (Lettre à Mr. Schorn, p. 362) so lautet:

ΜΝΗΣΙΚΔΗΣΕΠΙΚΡΑΤΟΥΟΙΝΑΙΟΣ ..... ΑΜΦΙΤΡΟΠΗΘΕΝΔΗΜΗΤΡΙΚΑΙΚΟΡΗΙΑΝΕΘΗΚΕΝ.

Die Schrift ist jünger, als das perikleische Zeitalter, und sollte die Inschrift also auf den bekannten Architekten bezogen werden, so müsste eine spätere Wiederherstellung derselben angenommen werden. Doch ist der Name keineswegs so selten in Athen, dass dies ohne Weiteres nothwendig wäre.

Mustius,
Architekt zur Zeit des jüngeren Plinius. Dieser wendet sich (IX, 39) an ihn mit dem Auftrage, für die Vergrösserung, resp. den Neubau eines Cerestempels auf seinen Gütern vier Säulen nebst Marmor zu den Fussböden und Wänden zu besorgen, und ausserdem ihm den Plan zu einer Halle zu entwerfen, welche wegen Enge des Raumes nicht um den Tempel herum, sondern in seiner Nähe errichtet werden müsse, indem er gerade in dem Anpassen eines Planes an die Eigenthümlichkeit bestimmter Oertlichkeiten besonders geschickt sei.

C. Mutius,
der Architekt des Tempels des Honos und der Virtus zu Rom, eines Peripteros ohne Posticum, d. h. ohne die hintere Halle, „welcher, wenn er von Marmor gebaut gewesen, so dass er ebenso, wie hinsichtlich der Feinheit der Kunst, auch in Betreff der Pracht und des Aufwandes Ansprüche machen könnte, unter den ersten und vorzüglichsten Bauwerken genannt werden würde“: Vitr. VII, praef. 17; III, 2,

5. Das Beiwort, durch welches Vitruv in beiden Stellen den Tempel näher bezeichnet, ist in den Handschriften vielfach verderbt: III, 2, 5 bieten sie allerdings mit nur geringen Abweichungen ad Mariana; VII, praef. 17 dagegen marianae, malinianae, maximianae, marimianae, marinianae, marmianae, malinianae u. a. Da uns nun besonders der Tempel des Honor und der Virtus bei der Porta Capena bekannt ist, welcher von Marcellus in der Schlacht bei Clastidium gelobt und siebzehn Jahre später von seinem Sohne geweiht ward (vgl. Schneider zu Vitruv III, 2, 5; Becker, röm. Altth. I, S. 510), so hat namentlich Marini in den Text des Vitruv Marcellianae aufnehmen wollen. Allein wir haben positive Nachrichten über einen denselben Gottheiten von C. Marius geweihten Tempel, wenn sich auch seine Lage nicht mehr genau bestimmen lässt (s. bes. Orelli inscr. 543; Festus p. 344 M., Schol. ad Cic. pr. Planc. 32; und Becker röm. Altth. I, 405—7); und da nun trotz aller Varianten bei Vitruv in keiner sich eine Spur der Silbe „cell“ findet, so scheint es mir mit Becker durchaus nothwendig, in dem von Mutius gebauten den Marianischen zu erkennen.

Nexaris,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

J. Nikodemos,

auch Neikon der jüngere genannt, Architekt etwa zur Zeit Hadrians, baut und schmückt auf seine Kosten eine Markthalle zu Pergamos: C. J. gr. 3545; vgl. 3546, wo, wie es scheint, derselbe Neikon mathematische Sätze aufstellt.

Nikon,

der Vater des Galen (also in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts lebend), war Geometer und Architekt: Suidas s. v. *Γαληνός;* Tzetzes Chil. 397. Galen selbst bezeichnet ihn als einen auch sonst wissenschaftlich sehr gebildeten Mann; vgl. die Ausg. von Kühn I, S. 24—25. Da er aus Pergamos stammte, so liegt die Vermuthung nicht fern, ihn mit dem ebengenannten Nikodemos in Verbindung zu bringen.

Nilus.

Sein Name findet sich auf der unteren Seite der grossen Säule, welche lange hinter dem Palast von Monte Citorio zu Rom lag und jetzt zu Ehren der unbefleckten Empfängniss

der Maria vor der Propaganda aufgerichtet werden soll: Bracci, mem. d. incis. II, p. 270.

P. Numisius,
der Architekt des Theaters zu Herculanum: Mommsen I. R. N. 2419. Da dasselbe mit ziemlicher Sicherheit in die augusteische Zeit gesetzt werden darf, so kann möglicher Weise der Architekt identisch sein mit dem P. Numisius, welchen Vitruv als seinen Collegen in der Aufsicht über die Kriegsmaschinen anführt: Vitr. I, praef. 2.

Paeonios, s. Chersiphron.

Parmenion.
In den Erzählungen des Pseudo-Kallisthenes (I, 32) und des Julius Valerius (de reb. gest. Alex. I, 35) von der Gründung Alexandriens ist auch von einem Architekten Parmenion (oder Parmeniskos) die Rede: ihm sei bei der Anlage des Serapeum die Ausführung des Tempelbildes übertragen worden und auch später habe das Gebäude nach ihm „das Serapeum des Parmenion“ geheissen. Damit stimmt allerdings nicht eine andere Nachricht, nach welcher wir das Bild des Gottes dem Bryaxis beigelegt haben; vgl. Th. I, S. 384. Bei dem sehr unkritischen Charakter jener Erzählungen weniger der Geschichte, als der Sagen Alexanders werden wir daher wohl annehmen müssen, dass die Nachrichten über Bildhauer und Architekten verwirrt wurden, wenn sie nicht etwa ihre Entstehung geradezu der Benennung des Serapeums verdankten, welche jedoch eben so wohl durch eine Beziehung auf den bekannten Feldherrn Alexanders, als auf einen sonst ganz unbekannten Künstler veranlasst sein konnte.

Perittas, s. Xenaeos.

Phaeax.
Nach dem Siege des Gelon über die Karthager (Ol. 75) führten die Agrigentiner mit Hülfe zahlreicher Kriegsgefangenen neben andern Bauten auch vortreffliche Kloaken aus. Die Leitung dieses Unternehmens hatte ein Mann mit Namen oder Beinamen (ὁ προσαγορευόμενος) Phaeax, und sein Werk erfreute sich eines solchen Beifalls, dass bei den Agrigentinern die Kloaken nach ihm φαίακες genannt wurden: Diod. XI, 25.

Phileos, s. Pythios.

Philokles,
aus dem Demos Acharnae, war der Architekt des Erechtheum zufolge der Baurechnung vom vierten Jahre der 92sten Olympiade: C. J. gr. n. 160. Dass er, und nicht Archilochos (w. m. s.), der eigentliche Architekt war, geht daraus hervor, dass er nicht, wie dieser, einen geringen Lohn erhält, sondern als Mitglied der obersten Baubehörde zwischen den *ἐπιστάται* und dem *γραμματεὺς* genannt wird.

Phiteus, s. Pythios.

Phoenix, s. Satyros.

Pollis,
einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie (Vitr. VII, praef. 14), wohl identisch mit dem Bildhauer, s. Th. 1. S. 527.

Polyklet,
der berühmte Bildhauer (Th. I, S. 210 flgde.), war auch als Architekt ausgezeichnet. Das Theater, welches er nebst dem Odeum beim Tempel des Asklepios zu Epidauros aufführte, preist Pausanias (II, 27, 5) als das erste hinsichtlich der Schönheit und Harmonie.

Porinos, s. Antistates.

C. Postumius Pollio.
Sein Name findet sich in einer Inschrift von Terracina:

C. POSTVMIVS. C. F
POLLIO
ARCHITECTVS

Murat. 972, 6. Er lebte um die Zeit des Augustus, sofern er es ist, als dessen Freigelassenen wir den Architekten L. Cocceius Auctus kennen (w. m. s.). Eine andere auf ihn bezügliche Inschrift (Reines. XI, 22, p. 616) stammt aus verdächtiger Quelle.

Pothaeos, s. Antiphilos.

Pyrrhos, s. Hermon.

Philon
muss einer der berühmtesten Architekten gewesen sein, da er von Varro in seine Hebdomas aufgenommen wurde (bei Auson. Mosell. 303). Aus Vitruv (VII, praef. 12) erfahren wir zunächst nur, dass er über die Symmetrien heiliger Gebäude und über das Arsenal, welches er im Peiräeus gebaut hatte, Schriften hinterliess. Von der ersteren findet

sich auch eine Erwähnung bei Pollux (X, 188): ἐν γοῦν τῇ τοῦ νεὼ ποιήσει, ἣν ἢ Φίλων ἢ Θεόδωρος (al. Ἀπολλόδωρος) συνέθηκε, γέγραπται, χυνδάλους δὲ ἐχέτω ζυγὸν ἕκαστον. Sein Ruhm gründet sich aber auf den Bau des Arsenals (ὁπλοθήκη, armamentarium). Er selbst hatte in beredter Rede dem Volke die Vortheile der Anlage dargelegt und es dadurch erst zur Ausführung derselben bestimmt: Cic. de or. I, 14; Valer. Max. VIII, 12, 2; Philodem. de rhetor. col. XII. Dieses bewundernswerthe Werk war zur Aufnahme von mehreren hundert Schiffen eingerichtet. Plinius (7, 125) spricht sogar von tausend; Strabo (IX, 395) giebt vierhundert an. Die Zeit der Erbauung, und somit auch die des Künstlers, über welche Sillig ungewiss ist, lässt sich noch ziemlich fest bestimmen. Zuerst berichtet nemlich Vitruv (VII, praef. 17), dass zur Zeit des Demetrios Phalereus Philon an das Telesterion zu Eleusis (s. Iktinos und Koroebos) eine Vorhalle angebaut, und dadurch nicht nur für die Bequemlichkeit der Eingeweihten gesorgt, sondern auch das Ansehen des Gebäudes bedeutend gehoben habe. Die politische Wirksamkeit des Demetrios aber fällt in die 114te bis 118te Olympiade. Speciell auf den Bau des Arsenals bezieht sich eine andere Nachricht bei Plutarch (Vitt. X. Orat. Lycurg. p. 841 D), der zufolge Lykurg während seiner Finanzverwaltung, also um Ol. 110 — 112, dasselbe vollenden liess: ἡμίεργα παραλαβὼν τούς τε νεωσοίκους καὶ τὴν σκευοθήκην... ἐξειργάσατο καὶ ἐπετέλεσε. Sonach ist Philon ein Zeitgenosse Alexanders, welchen er jedoch um eine Reihe von Jahren überlebte. Sein Werk bestand nicht viel länger als zwei Jahrhunderte: Sulla verbrannte 86 v. Chr. mit andern Gebäuden des Peiräeus auch das Arsenal: Appian, bell. Mithr. 41; Plut. Sulla 14. — Aus diesen Erörterungen ergiebt sich nun von selbst, dass Philo aus Byzanz, welcher etwa 150 v. Chr. lebte und mehrere zum Theil noch erhaltene Bücher über Mechanik und Kriegsmaschinen schrieb, nicht mit dem von Ausonius als Cecropius, also als Athener bezeichneten Erbauer des Arsenals verwechselt werden darf.

Sex. Pompeius Agasius.

Die Inschrift, welche von ihm handelt (Grut. 623, 3), ist in der Form, wie sie uns vorliegt, zu verdächtig, als dass es gestattet wäre, auf sie weitere Folgerungen zu bauen.

Pythios.

Auf diesen Namen sind nach dem Vorgange Raoul-Rochette's (Lettre à Mr. Schorn p. 381) die verschiedenen Nachrichten zu beziehen, welche man früher wegen unzulänglicher Kritik des Vitruvtextes auf mehrere Künstler vertheilen zu müssen glaubte. Zuerst nennt Vitruv (I, 1, 12) Pythios als Architekten des ionischen Tempels der Athene zu Priene. Hier ist der Name Pythios, wenn auch in manchen Handschriften verderbt, doch durch andere hinlänglich gesichert. Weiter wird von Vitruv (VII, praef. 12) als Schriftsteller über denselben Tempel Phileos angeführt. So steht der Name in den Handschriften und Ausgaben bis auf Marini, der mit Nachdruck darauf hinweist, dass in beiden Stellen offenbar von einem und demselben Manne die Rede sei, und deshalb Pythius schreibt. In der ersten theilt Vitruv aus der Schrift des Pythios dessen Ansicht mit, dass der Architekt in allen Künsten und Wissenschaften noch tüchtiger sein müsse, als selbst die Virtuosen in den einzelnen Fächern; wogegen Vitruv ausführt, dass man vom Architekten nicht das technische Können in allen den verschiedenen Zweigen des Wissens verlangen dürfe, sondern nur eine encyclopädische Bildung, so weit sie auf die Ausübung der Baukunst von Einfluss sei. Pythios begnügte sich also in seiner Schrift nicht mit der blossen Beschreibung des von ihm erbauten Tempels, sondern ging auf Fragen allgemeinerer Art ein. Wenn nun weiter Vitruv (IV, 3, 1) unter denen, welche sich gegen die Anwendung des dorischen Styls für die Tempelarchitektur ausgesprochen hatten, einen Pytheus nennt, so haben wir es gewiss wieder nur mit Pythios zu thun, welche Namensform in der That mehrere Handschriften darbieten. — Der Tempel der Athene war zufolge der Inschrift von Alexander geweiht (C. J. Gr. 2902):

ΒΑΣΙΛΕΥΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΑΝΕΘΗΚΕΤΟΝΝΑΟΝ
ΑΘΗΝΑΙΑΙΠΟΛΙΑΔΙ

wahrscheinlich zur Zeit seines Zuges durch Kleinasien Ol. 111, 3. Ueber das in der 107ten Olympiade begonnene Mausoleum schrieb aber nach Vitruv (VII, praef. 12) wiederum ein Architekt, dessen Name in den Handschriften zwischen Phiteus, Phyteus und Pytheus schwankt, der aber

gewiss von dem Erbauer des Tempels zu Priene nicht verschieden ist. Endlich nennt Plinius (36, 31) das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des Mausoleum ein Werk des Pythis, der wiederum von dem Architekten schwer zu trennen sein wird, namentlich da dieser bei den Ansprüchen, welche er an den Architekten stellte, sich doch in irgend einer andern Kunst versucht haben wird. Will man aber etwa bei Plinius (so wie theilweise bei Vitruv) den Namen nicht gegen die Auctorität der Handschriften verändern, so bleibt immer noch die keineswegs unwahrscheinliche Annahme übrig, dass schon im Alterthum der Name nicht immer gleichmässig überliefert worden sei. Sonach erscheint Pythios als einer der bedeutendsten Architekten zur Zeit Alexanders, welcher seine Tüchtigkeit theoretisch durch Schriften und praktisch durch zwei ausgezeichnete Werke bethätigt. Hinsichtlich der letztern verweise ich für den Tempel zu Priene auf Müller Arch. §. 109, 16; für das Mausoleum ebendas. 151, 1; und auf Th. I, S. 318, 323 u. 382.

Rabirius,
bekannt aus einem Epigramme Martial's: VII, 56 (vgl. auch X, 71):

Astra polumque pia percepsti mente, Rabiri,
  Parrhasiam mira qui struis arte domum.
Phidiaco si digna Jovi dare templa parabit,
  Has petat a nostro Pisa tonante manus.

Die Parrhasia domus bezeichnet die Kaiserpaläste auf dem Palatin; und hier sind wahrscheinlich die Prachtbauten des Domitian zu verstehen. Bei dem Juppitertempel ist der Ausdruck tonante schwerlich speciell auf den Juppiter tonans zu beziehen, da wir von Bauten an diesem zu Martials Zeit nichts wissen. Dagegen stellte bekanntlich Domitian den grossen capitolinischen Tempel glänzend wieder her, und ausserdem errichtete er ebenfalls auf dem Capitol dem Juppiter custos einen neuen grossen Tempel: Tacit. hist. III, 74; Suet. Domit. 5.

Rhoekos, s. Theodoros.

Sarnacus,
(sofern der Name nicht etwa corrumpirt ist), einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

Satyros.
„Ueber das Mausoleum schrieben Satyros und Pythios, denen das Glück in Wahrheit das höchste und grösste Geschenk darbot: denn sie, denen durch ihre Kunst für alle Zeiten das höchste immer dauernde Lob zu Theil geworden, leisteten auch durch ihr Denken (d. h. ihre Schriften) vortreffliche Dienste.“ Vitr. VII, praef. 12. Waren sie sonach beide als Architekten an einem Werke beschäftigt, so war auch vielleicht die Schrift von ihnen gemeinschaftlich verfasst. — Verschieden von diesem Satyros ist ein anderer, Zeitgenosse des Ptolemaeos Philadelphos, welcher einen Obelisken von 80 Ellen (cubiti) aus den Steinbrüchen zu Wasser nach Alexandrien transportirte und im Arsinoeum aufstellte, von wo er später auf das römische Forum versetzt wurde: Plin. 36, 67. Doch fügt Plinius hinzu, dass Callixenus statt des Satyros einen uns sonst nicht bekannten Phoenix nenne. Dagegen wird Satyros noch einmal von Strabo (XVI, 769) als Gründer von Philotera erwähnt, einer Stadt in Aegypten, welche nach der Schwester des Ptolemaeos Philadelphos den Namen führte und von Satyros bei Gelegenheit einer Sendung zur Erforschung der Elephantenjagd und des Troglodytenlandes angelegt wurde.

Sauras, s. Batrachos.

P. Septumius
schrieb zwei Bücher über Architektur: Vitr. VII, praef. 14. Dass er selbst auch Architekt war, braucht deshalb noch nicht angenommen zu werden. Vielmehr vermuthet Schneider (zu Vitr. a. a. O.), dass er identisch sei mit dem Quästor des Varro, an welchen dieser die drei ersten Bücher de lingua latina richtete: Varro de l. l. VII, §. 109 M.

Severus, s. Celer.

Silanion,
bekannt als Bildhauer, schrieb über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 12; vgl. Th. I, S. 394 flgd.

Silenus
schrieb ein Buch über dorische Architektur, de symmetriis Doricorum: Vitr. VII, praef. 12.

Skopas,
der berühmte Bildhauer, musste auch als Architekt in hohem Grade tüchtig sein, da der Tempel der Athene Alea zu Te-

gea von ihm erbaut war: Paus. VIII, 45, 5; vgl. Th. I, S. 312 flgd.

Smilis

wird als einer der Architekten des Labyrinths in Lemnos genannt; s. unter Theodoros und Th. 1, S. 26 flgd.

Sostratos,

Sohn des Dexiphanes aus Knidos. In seiner Vaterstadt hatte er eine Halle erbaut, welche zugleich auf ihrer Höhe einen Spaziergang darbot: Lucian amor. 11; Plin. 36, 83, welcher bemerkt, dass: hic omnium primus pensilem ambulationem Gnidi fecisse traditur. Weit berühmter ist jedoch ein anderes Werk, der Pharos (Leuchtthurm) zu Alexandrien: Plin. l. l.; Strabo XVII, 791; Lucian. quom. hist. conscr. 62; Schol. Luc. Icaromen. 12; Suid. und Steph. Byz. s. v. φάρος; Euseb. ἱστ. συν. p. 368 Scal. Er war hoch, vierseitig, jede Seite ein Stadion breit (Schol. Luc.); von Marmor erbaut (Strabo) und hatte 800 Talente gekostet, welche Ptolemaeos I. hergab (Plin.). Statt dieses Königs, welchen auch Suidas nennt, sprechen die Scholien zu Lucian wohl minder genau von Alexander und seiner Mutter als denen, welche den Bau veranlasst. Auffallender Weise war das Werk als von dem Künstler selbst geweiht durch die Inschrift bezeichnet, welche nach Lucian und den Scholien lautete: *Σώστρατος Δεξιφάνους Κνίδιος θεοῖς σωτῆρσιν ὑπὲρ τῶν πλωϊζομένων*. Auch Plinius spricht von dieser Dedication, und zwar so, dass sie mit dem Willen des Ptolemaeos geschehen sei. Wenn dagegen Lucian erzählt, Sostratos habe seinen Namen heimlich auf den Stein geschrieben, ihn überstrichen, und darauf den Namen des Königs gesetzt, so dass dieser mit der Zeit verschwand und erst dann der seinige hervortrat, so können wir in dieser Erzählung wohl nur eine Volkssage erkennen. Ueber eine spätere Restauration des Pharos s. unter Ammonios. — Ausserdem erzählt Lucian (Hipp. 2) von Sostratos noch, dass er durch Ableitung des Nil Memphis ohne Belagerung in die Hände des Ptolemaeos geliefert. Endlich aber werden wir den von Plinius (34, 51) unter der 113ten Olympiade angeführten Bildhauer für identisch mit dem Architekten halten dürfen.

Spintharos

aus Korinth war Architekt des Tempels zu Delphi. Der

alte war Ol. 58, 1 abgebrannt. Für den Wiederaufbau sammelten die Delphier in ganz Griechenland und selbst in Aegypten; sie selbst trugen den vierten Theil bei; die Ausführung aber übernahmen die aus Athen vertriebenen Alkmäoniden für dreihundert Talente. Sie bauten ihn glänzender, als sie verpflichtet waren, indem sie z. B. den Pronaos aus parischem Marmor errichteten, während für den Rest des Tempels nur der gewöhnliche Poros verwendet wurde: Pausanias X, 5, 13; Herodot II, 180; V, 62; Schol. Pind. Pyth. VII, 9. Da die Vertreibung der Alkmäoniden nicht vor das Ende des zweiten Exils des Peisistratos fällt, so kann der Tempel vor Ol. 60 nicht begonnen worden sein. Wann das eigentliche Gebäude vollendet ward, vermögen wir nicht anzugeben: die Sculpturen im Giebel wurden erst gegen Ol. 90 aufgestellt; vgl. Th. I, S. 247. Müller Arch. §. 80, 5.

C. und M. Stallius.
Das Odeum in Athen war im Mithridatischen Kriege bei der Eroberung durch Sulla (86 v. Chr.) abgebrannt: Appian bell. Mithr. 38; Paus. I. 20. Etwa 25—30 Jahre später ward es von Ariobarzanes Philopator (reg. 65 — 52 v. Chr.) wiederhergestellt, wie wir aus Vitruv (V, 9, 1) und einer griechischen Inschrift (C. J. gr. 357) erfahren, welcher zufolge C. und M. Stallius und Menalippos diesem Könige als ihrem Wohlthäter eine Statue errichten: *κατασταθέντες ὑπ' αὐτοῦ ἐπὶ τὴν τοῦ 'Ωιδείου κατασκευήν.* Hiernach lässt sich allerdings nicht sicher bestimmen, ob die genannten Männer wirklich Architekten waren, oder ob sie nur die Bauverwaltungsbehörde bildeten.

Stasikrates, s. Deinokrates.

Tarchesios, s. Argelios.

Theodoros,
der Samier. Ueber ihn, so wie über die Genealogie und Chronologie der ältesten samischen Künstler ist bereits Th. I, S. 30 flgd. ausführlich gehandelt worden. Da jedoch die dort gewonnenen Resultate von Urlichs in einem Aufsatze „über die älteste samische Künstlerschule“ (Rhein. Mus. N. F. X, S. 1—29) in ihren wichtigsten Punkten bestritten worden sind, so ist eine weitere Begründung meiner Ansicht

und eine Widerlegung der ihr entgegengestellten Meinungen an dieser Stelle gewiss gerechtfertigt.

Die Summe meiner Erörterungen lässt sich etwa in folgenden Sätzen kurz zusammenfassen: In den Nachrichten der Alten, welche man bisher auf zwei samische Künstler, Namens Theodoros, bezog, handelt es sich nur um eine einzige Person. Dieser Theodoros, ein Sohn des Telekles, arbeitet vielfach in Gemeinschaft mit Rhoekos, dem Sohne des Phileas, wenn auch vielleicht als etwas jüngerer Zeitgenosse desselben; und die Thätigkeit dieser beiden Künstler fällt der Hauptsache nach in die fünfziger Olympiaden. Urlichs dagegen vertheidigt folgendes zuerst von Müller aufgestellte Schema:

Rhökos
|
Theodoros I, Telekles
|
Theodoros II.

Rhökos soll vor Ol. 40, seine Söhne gegen Ol. 50, der zweite Theodoros gegen Ol. 60 geblüht haben. Den Beweis für diese Annahme sucht Urlichs zunächst durch eingehende Erörterungen über die Geschichte namentlich der Tempelbauten des Rhökos und Theodoros zu liefern, und mit ihrer Prüfung wollen auch wir darum beginnen.

Der Tempel der Hera zu Samos war ein Werk des Rhökos. Für das Alter desselben sollen namentlich die Weihgeschenke bemerkenswerth sein, welche Herodot an verschiedenen Stellen erwähnt. Das älteste darunter ist ein eherner Kessel, auf drei knieende Kolosse gestützt, welchen die Samier wegen der glücklichen Seefahrt des Koläos nach Tartessos um Ol. 37 in dem Heräon aufstellten: IV, 152. Damals müsse also der Tempel, wenn auch nicht vollendet, doch begonnen gewesen sein; ja jenes Geschenk sei möglicher Weise ein Werk des Rhökos und Theodoros, der Erfinder des Erzgusses. Dieser Schlussfolgerung muss ich bestimmt widersprechen: denn was von dem Heräon im Allgemeinen gesagt wird, bezieht sich noch keineswegs mit Nothwendigkeit auf den Tempel des Rhökos; das Heiligthum bestand gewiss schon lange vor diesem Künstler; und das Vorhandensein älterer Weihgeschenke beweist daher nichts

für das Alter des Tempels. Wann dieser vollendet, wird eben so wenig berichtet, als wann er begonnen worden; und dies ist der Grund, weshalb ich die Nachrichten über ihn bei den chronologischen Erörterungen unberücksichtigt gelassen habe.

Das zweite wichtige Bauwerk, welches hier in Betracht kommt, ist der Tempel der Artemis zu Ephesos. Theodoros ertheilt seinen Rath bei der Zubereitung der Fundamente; den eigentlichen Bau leiten Chersiphron, sodann dessen Sohn Metagenes, endlich Demetrios und Paeonios. Vollendet aber wurde der ganze Bau nach Plinius (36, 95) in hundert und zwanzig Jahren. Lässt sich also das Ende bestimmen, so ergiebt sich der Beginn von selbst. Paeonios nun ist in Gemeinschaft mit Daphnis der Architekt des Didymaeon bei Milet, über dessen Schicksale uns mannigfache Nachrichten erhalten sind. Aus ihnen glaubt Urlichs folgende Schlüsse ziehen zu dürfen: Paeonios wird nach der Befreiung Ioniens, etwa Ol. 76, mit dem Bau des Didymäon beauftragt, nachdem er durch seine Thätigkeit am Tempel der ephesischen Artemis seinen Ruf begründet. Dieser war also vor Ol. 76 fertig. Nehmen wir Ol. 70 bis 72 für die Zeit seiner Vollendung und rechnen wir 120 Jahre zurück, so ergiebt sich etwa Ol. 40—42 als der Zeitpunkt, da Theodoros den Grund legte: (S. 9).

Für die vorliegende Erörterung ist es unerheblich zu entscheiden, ob der alte Tempel des didymäischen Apollo einmal unter Darius Hystaspis (Herod. VI, 19) oder noch ein zweites Mal unter Xerxes (Strabo XIV, 634 und Suidas s. v. *Βραγχίδαι*) verheert und geplündert wurde. Die Wiederherstellung durch die genannten Architekten begann sicherlich, wie Urlichs ebenfalls annimmt, nicht vor der Vertreibung der Perser, also nicht vor der Schlacht bei Mykale Ol. 75, 2. Sehen wir aber, wie z. B. Athen, welches doch nach der Schlacht bei Plataeae weit weniger als Milet durch die Nähe der Perser bedroht war, doch nicht sofort zu grossen Tempelbauten schritt, so dürfen wir wohl für Milet dasselbe annehmen, dessen Freiheit erst etwa durch die Schlacht am Eurymedon, also nicht vor der 78sten Olympiade gesichert war. Ja, wenn wir bei Herodot (I, 157) lesen: *ἦν γὰρ αὐτόθι (ἐν Βραγχίδῃσι) μαντήϊον ἐκ παλαιοῦ ἱδρυμένον, τῷ Ἴωνές τε πάντες καὶ Αἰόλεες*

ἱδρύσθαι χρέεσθαι, so scheint daraus hervorzugehen, dass, als er sich noch in Asien aufhielt, das Heiligthum noch nicht wieder hergestellt war. Auf jeden Fall fehlen zwingende Gründe, den Beginn des Baues in die 76ste Olympiade zu setzen. Eben so wenig kann ich ferner zugeben, dass damals der ephesische Tempel nothwendig vollendet sein musste: Ephesos und Milet liegen so nahe bei einander, dass Paeonios recht wohl für beide Orte zugleich thätig sein konnte, um so mehr, wenn wir hören, dass er an jedem derselben noch einen Genossen neben sich hatte: in Ephesos den Demetrios, in Milet den Dalphnis, welche die praktische Ausführung des Baues überwachen mochten, während von ihm vielleicht die Entwürfe geliefert waren. Sollte aber auch wirklich der eine Bau erst nach dem andern gefolgt sein, so ist immer noch nicht nöthig, mit Urlichs einen Zeitraum von vier bis sechs Olympiaden zwischen der Beendigung des einen und dem Beginn des andern anzunehmen: immer werden wir am natürlichsten die Vollendung des ephesischen Tempels gegen die 80ste, und somit die erste Anlage der Fundamente durch Theodoros gegen die 50ste Olympiade herabrücken dürfen. — Einige andere Angaben, welche Urlichs zur Bestätigung seiner Ansicht beibringt, stehen mit der obigen Bestimmung keineswegs im Widerspruch. Als Servius Tullius den Bundestempel der Diana auf dem Aventin erbaute, gegen Ol. 60, soll der Tempel zu Ephesos bereits berühmt gewesen sein und Servius ihn sich zum Muster genommen haben: Liv. 1, 45; Dion. Hal. IV, 26. Wenn nun Urlichs es als vollkommen denkbar bezeichnet, dass um Ol. 60 der ephesische Tempel binnen 18—20 Olympiaden weit genug vollendet war, um seinen Ruf bis nach Rom zu verbreiten, so scheint mir, dass dazu auch schon die Hälfte des angenommenen Maasses, ein Zeitraum von vierzig Jahren, vollkommen genügt. Eben so konnten binnen zwanzig bis dreissig Jahren recht wohl die Fundamente gelegt und ein Theil der Säulen aufgerichtet sein, so dass bei der Belagerung durch Krösos, bald nach seinem Regierungsantritt Ol. 55, 1, die Ephesier Stadt und Tempel durch Taue verbinden und dieselben um die Säulen legen konnten (Herod. 1, 26; Polyaen. VI, 50; Aelian V. H. VI, 26). Von der Vollendung war damals der Bau gewiss noch weit entfernt: denn den grössten Theil der Säulen

schenkte nach Herodots Angabe (I, 92) erst Krösos. Freilich meint Urlichs unter Hinweisung auf eine Stelle Strabo's (XIV, p. 640: *Τὸν δὲ νεὼν τῆς Ἀρτέμιδος πρῶ τος μὲν Χερσίφρων ἠρχιτεκτόνησεν, εἶτ' ἄλλος ἐποίησε μείζω*), dass dieses Geschenk zu einer Vergrösserung des Tempels bestimmt gewesen sei in der Weise, dass man damals den Peripteros in einen Dipteros verwandelt haben werde. Was nun die Annahme dieser Verwandlung anlangt, so habe ich meine Bedenken gegen dieselbe bereits bei Gelegenheit des Chersiphron auseinandergesetzt und die Vermuthung geäussert, das es sich bei Strabo um nichts anderes handele, als um die Weiterführung des Baues durch Metagenes, den Sohn des Chersiphron, denselben, welchem Plinius die Ueberwindung der Schwierigkeiten des Gebälkbaues beilegt. Die Herrschaft der Perser erklärt es sodann, wie der schon so weit vorgerückte Bau wieder in's Stocken gerieth, und die letzte Vollendung erst der von der Fremdherrschaft wieder befreiten Generation vorbehalten blieb.

Somit glaube ich an dem oben hingestellten Ergebnissen festhalten zu dürfen, dass der Beginn des Tempelbaues zu Ephesos um die 50ste Olympiade zu setzen sei. — Ueber die übrigen, dem Theodoros beigelegten Bauwerke, die Skias zu Sparta und das lemnische Labyrinth, fehlen uns chronologische Angaben gänzlich. Es fragt sich also nur noch, wie die von Urlichs auf einen zweiten Theodoros, den Neffen des ersten, bezogenen Angaben sich mit den bisher gewonnenen Resultaten vereinigen lassen.

Ich hatte zur Begründung der Identität desselben mit dem älteren gleichnamigen Künstler darauf hingewiesen, wie Theodoros mehrfach *ὁ Σάμιος*, also der bekannte Samier, genannt werde. Diesen Grund, meint nun Urlichs, könnte man eben so gut für die Identität der beiden Kanachos und Polyklete geltend machen; denn obgleich der jüngere Kanachos nach Pausanias VI, 13, 7 ebenfalls aus Sikyon war, heisse der ältere VII, 18, 10 schlechtweg „der Sikyonier," eben so VI, 13, 6 und VIII, 31, 4 der ältere Polyklet „der Argeier," obgleich VI, 6, 2 zwei Künstler des Namens aus Argos erwähnt würden. Allein VI, 13, 7 heisst eine Statue *ἔργον Σικυωνιύυ Κανάχου παρὰ τῷ Ἀργείῳ Πολυκλείτῳ διδαχθέντος*, und VI, 6, 2 wird erwähnt *Πολύκλειτος Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς*

Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδους. Also weder der jüngere Kanachos heisst *ὁ Σικυώνιος*, noch der jüngere Polyklet *ὁ Ἀργεῖος*, und beide werden von den bekannteren gleichnamigen älteren Künstlern noch ausdrücklich unterschieden. Unter solchen Umständen ist es gewiss nicht zu übersehen, wenn Herodot I, 51 den von Krösos nach Delphi geschenkten Krater ein Werk *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου*, Pausanias III, 12, 8 die Skias zu Sparta *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ποίημα* nennt, und Pausanias VIII, 14, 5 noch ausdrücklich den Erfinder des Erzgusses mit dem identificirt, der für Polykrates den Ring macht. Dieser aber heisst bei Pausanias sowohl ganz consequent, als auch bei Herodot III, 41 Sohn des Telekles, und beide kannten offenbar nur den einen Theodoros. Ward aber dieser Theodoros häufig neben Rhökos als dessen Genosse genannt, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn unzuverlässigere Gewährsmänner ihn fälschlich als Sohn desselben anführen. Unzuverlässiger als Herodot und Pausanias darf man aber gewiss mit gutem Rechte sowohl Diogenes Laertius nennen, welcher (II, 103) des Theodoros mehr beiläufig gedenkt, als Diodor, welcher (I, 98) eine gewiss nicht in allen Punkten haltbare Erzählung von der in zwei Stücken gefertigten Statue des Apollo Pythaeos beibringt.

Aber, behauptet Urlichs weiter, „auch der künstlerische Charakter des zweiten Theodoros ist ein anderer. Wir kennen weder Bauten noch Erzwerke von ihm, sondern nur kostbare Arbeiten in edlen Metallen und Steinen von ausgezeichneter Vollendung“ (S. 24), nemlich den Ring des Polykrates, das silberne Mischgefäss zu Delphi, ein goldenes zu Susa, und ebendaselbst den goldenen Weinstock und die goldene Platane. „Wie sollen wir nun diesen Künstler des verfeinerten Luxus, diesen Benvenuto Cellini der kunstliebenden Könige und Tyrannen, für den Altersgenossen jenes Rhökos halten, von dem Pausanias nur eine eherne Statue kennt, die er für älter und roher erklärt als ein Werk, das man in Amphissa für ein Stück aus der trojanischen Beute ausgab?“ (S. 28). Hiergegen bemerke ich, dass die Bewunderung des Alterthums, namentlich in Betreff jener hier besonders in Betracht kommenden Bäume, gewiss weit mehr durch die Kostbarkeit der Stoffe, als durch den Kunstwerth

bedingt ist. Aber es mag selbst eine relativ grosse künstlerische Vollendung zugegeben werden, so liefert dennoch die Vergleichung mit dem unvollkommenen Werke des Rhökos keinen Beweis für die spätere Zeit jener Werke. Es genügt, auf das homerische Zeitalter hinzuweisen, um zu zeigen, wie die eigentlich statuarische Kunst noch eine sehr niedrige Stufe einnehmen kann, während jene dem „verfeinerten Luxus“ dienende Kunst auf ihrem Gebiete schon ganz anerkennenswürdige Leistungen aufzuweisen hat. Spricht doch sogar die kleine Ilias (Schol. Eurip. Troad. 822; cf. Orest. 1376) schon von einem goldenen Weinstocke, freilich als einem Werke des Hephästos, welcher möglicher Weise die Veranlassung zu dem Werke des Theodoros gewesen sein kann. Dass endlich der Architekt und Erfinder des Erzgusses nicht auch zugleich jene Arbeiten in edleren Stoffen und in einer feineren Technik habe ausführen können, wird Angesichts mancher Analogien alter und neuer Zeit niemand behaupten wollen. — Hiernach aber bleiben uns keine Gründe übrig, welche uns an der Identität der zwei Künstler des Namens Theodoros zweifeln lassen, und ich muss daher den Erörterungen von Urlichs gegenüber, so weit sie die Chronologie und Genealogie der ältesten samischen Küstler betreffen, an den früher von mir aufgestellten Resultaten festhalten. Dagegen bekenne ich gern, dass von ihm die Kenntniss der einzelnen Werke dieser Künstler theils durch die Beibringung mancher von mir übersehenen Notizen erweitert, theils durch eine schärfere Kritik der verschiedenen Angaben geläutert worden ist. Es scheint mir daher nicht unangemessen, an dieser Stelle die Reihe der Werke noch einmal im einzelnen durchzugehen.

Das Heräon zu Samos. Mit Recht weist Urlichs darauf hin, dass bei den Worten Vitruvs VII, praef. §. 12: de aede Junonis, quae est Sami Dorica, Theodorus (edidit volumen), entweder ein grobes Versehen dieses Schriftstelstellers, oder wohl richtiger eine Corruptel anzunehmen ist, indem das richtige und ursprüngliche Ionica, dessen Anfangsbuchstabe sich in der Endung Sami verlor, durch die Nachbarschaft der Wörter Doricorum (in dem vorhergehenden Satze de symmetriis Doricorum) und Theodorus in Dorica verdorben wurde. Denn die noch erhaltenen Reste sind ionischer

Ordnung; und von einem Umbau des alten von Rhoekos begründeten Tempels wird uns nicht nur nirgends etwas berichtet, sondern die Bewunderung, mit welcher Pausanias (VII, 5, 5) von ihm trotz der durch Feuer in den Perserkriegen erlittenen Beschädigungen spricht, legt sogar ein entscheidendes Zeugniss gegen einen solchen ab. — Dass Theodoros über diesen Tempel geschrieben habe, wird von Urlichs durchaus in Abrede gestellt. Mir scheint indessen die Nachricht des Vitruv auch jetzt noch nicht durchaus verwerflich, wenn wir nur die durch die Natur der Dinge gebotenen Verhältnisse nicht aus den Augen verlieren wollen. Der Bau des Tempels selbst verlangte bestimmte Aufzeichnungen in Grundriss, Aufriss und Detail nebst Zahlenanangaben. Warum sollten also dieselben nicht auch in dieser alten Zeit auf schriftlichem Wege überliefert worden sein, indem damals die Architektur, wenn sie sich so consequent entwickeln sollte, wie sie es gethan, ähnliche Aufzeichnungen für praktische Zwecke eigentlich gar nicht entbehren konnte, weit weniger als etwa die Sculptur eine Proportionslehre? Dass Vitruv zuerst von den perspectivischen Studien des Agatharch, Demokrit und Anaxagoras spricht und an sie die architektonischen Schriftsteller im engeren Sinne durch postea anknüpft, scheint mir nicht in der Absicht geschehen, eine chronologische Bestimmung zu geben. Dazu nennt neben Theodoros Vitruv auch den ziemlich gleichzeitigen Chersiphron und seinen Sohn Metagenes als Schriftsteller über den ephesischen Tempel, und folgerechter Weise müssten wir also auch ihre Schriften für untergeschoben erklären. Ob und wie viel erläuternder Text den praktischen Angaben beigegeben war, ist zunächst gleichgültig; ja man kann sogar zugeben, dass eigentliche Commentare, sofern sie dem Vitruv vorlagen, erst einer späteren Zeit, der litterarisch gebildeten alexandrinischen Epoche angehören mochten: dass trotzdem die Grundlage derselben der wirklich alten Zeit angehörte, darf darum noch keineswegs geleugnet werden. — Uebrigens erwähnt Pollux (X, 188) eine Schrift *ἡ τοῦ νεὼ ποίησις, ἣν ἢ Φίλων ἢ Θεόδωρος συνέθηκε.* Sollte also etwa Philo einen solchen Commentar zu den Regeln des Theodoros geschrieben haben?

Das lemnische Labyrinth. Dass dieses von Smilis, Rhoekos und Theodoros gebaut sei, leugnet Urlichs (S. 20) aus verschiedenen Gründen. Der erste ist der, dass die Künstler von Plinius (36, 90) indigenae genannt würden, was freilich falsch ist, aber sich doch eben so erklären liesse, wie das Schwanken in der Angabe des Vaterlandes bei andern Künstlern der alten Zeit: so heisst der Chier Glaukos auch Samier und Lemnier, und Theodoros selbst wird bei Athenagoras (leg. pro Chr. p. 60) Milesier genannt. Auch dass zur Zeit dieser Künstler Lemnos von tyrrhenischen Pelasgern bewohnt gewesen, scheint mir noch nicht nothwendig auszuschliessen, dass samische und äginetische Griechen dort ein Gebäude aufführen konnten. Endlich liesse sich auch der „wunderliche" Mechanismus, durch den die Säulen bei der Bearbeitung gedreht sein sollten, als ein technisches Experiment des erfindungsreichen Theodoros noch allenfalls erklären. Dennoch will ich nicht in Abrede stellen, dass die ganze Nachricht von den Künstlern „die Erfindung eines klügelnden Griechen" sein kann. Es scheint mir nemlich in hohem Grade wahrscheinlich, was Urlichs vermuthet, dass Plinius hier aus dem durchaus unzuverlässigen Apion geschöpft hat, den er nachweislich über ägyptische Merkwürdigkeiten im 36sten Buche (§. 78) und sogar speciell in seinen Nachrichten über das ägyptische Labyrinth (37, 75) benutzte, dessen Beschreibung im 36sten Buche mit der des lemnischen verbunden ist.

Ueber den Tempel zu Ephesos ist bei Gelegenheit des Cherisphron gehandelt worden.

Die Skias zu Sparta, wird von Urlichs mit Recht nach Form und Zweck mit dem perikleischen Odeum zu Athen verglichen. Sie war ein Rundbau nicht mit einer Kuppel, sondern mit einem in eine Spitze zulaufenden Dache. Die zeltähnliche Construction hatte vielleicht ihr Vorbild an den kleineren, bei den Karneen aufgeschlagenen Hütten (Athen. IV, 141), indem auch der grössere Bau zu diesem Feste eine nahe Beziehung gehabt zu haben und namentlich für die an demselben abgehaltenen musikalischen Wettkämpfe bestimmt gewesen zu sein scheint.

Auch in Betreff der nicht architektonischen Werke mögen hier noch einige Nachträge ihre Stelle finden:

Das Bild des Theodoros. Wenn auch keine hinlängliche Veranlassung vorliegt, dasselbe dem Theodoros abzusprechen, so ist doch gewiss das Miniaturviergespann auf der Hand von Plinius fälschlich mit demselben in Verbindung gebracht worden, wie bei Gelegenheit des Kallikrates und Myrmekides in dem Abschnitt über die Toreuten näher dargelegt werden wird.

Ueber den Ring des Polykrates ist bei Gelegenheit der Gemmenschneider zu handeln.

Der bekannten Erzählung Diodor's I, 98 von der Statue des Apollon Pythaeos sucht Urlichs (S. 15) einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit zu vindiciren, als ich zugegeben hatte. „Das Bild war vermuthlich wegen des dünnen Stammes einer edeln Holzart, etwa Cedernholz, in zwei Stücken, der Länge nach, verfertigt worden, nach einer genauen Zeichnung oder einem Modell, wonach beide Hälften in Uebereinstimmung gebracht wurden.“ Da nun der Augenschein ergeben musste, dass die Stücke zusammengekittet waren, so soll darin eine Gewähr für die Richtigkeit jener wunderbaren Ueberlieferung liegen, dass zwei Künstler an verschiedenen Orten jeder eine Hälfte gearbeitet haben. Betrachte ich jedoch die ganze Art, wie ähnliche Fabeln sich zu bilden pflegen, so glaube ich zu einer ganz andern Ansicht gelangen zu müssen. Weil nach der Ueberlieferung zwei Künstler an dem Bilde gearbeitet hatten, so bildete sich eben aus dem Umstande, dass es aus zwei Stücken zusammengefügt war, die Sage: diese Stücke seien auch ursprünglich von einander getrennt ausgeführt worden.

Umfassende Nachweisungen hat Urlichs (S. 26 flgd.) über den goldenen Weinstock und die goldene Platane gegeben. „Jenen nennt Himerius bei Photius (p. 612 H.) ein Werk des Theodoros aus Samos. Da nun der goldene Kessel, welcher neben ihm in dem Schlafgemache der Könige zu Susa aufbewahrt wurde, von Amyntas bei Athenäus (XIV, 514 F) demselben Meister zugeschrieben wird, und

sich beweisen lässt, dass beide Bäume, wahrscheinlich auch das Mischgefäss, aus dem Palaste der lydischen Könige herrührten und in ihren Verzierungen als Gegenstücke erscheinen, so dürfen wir mit Gewissheit auch in der Platane die Arbeit des Theodoros erkennen.“ Wie sie in den Besitz der Perserkönige kamen, lehrt uns als ältester Zeuge Herodot (VII, 27): ein Lyder Pythios, Sohn des Atys, hatte sie dem Darius Hystaspis geschenkt. Dasselbe berichten Tzetzes (Chil. II, 32) und Plinius (33, 137), so dass seine an einer andern Stelle (33, 51) gegebene Nachricht, schon Cyrus sei in den Besitz dieser Schätze gelangt, auf einem Irrthum beruhen muss. Pythios aber war nach Urlichs Vermuthung vielleicht ein Enkel des Krösos, nemlich ein Sohn jenes Atys, welcher als verheiratheter Mann vor seinem Vater Krösus starb (Herod. I, 34 sq.). Daher würde sich auch sein Reichthum erklären, indem es nach der persönlichen Stellung des Krösus bei Cyrus und Darius wahrscheinlich ist, dass ihm und seinen Nachkommen auch nach dem Verluste des Reiches das Privatvermögen nicht entzogen wurde.

Theodoros II,
ein Phokier, schrieb über den Tholos (ein bedecktes Rundgebäude) zu Delphi: Vitr. VII, praef. 12.

Theokydes,
einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

Tryphon,
Architekt aus Alexandrien, vereitelt den Erfolg der Minen, welche bei einer Belagerung gegen Apollonia geführt wurden, durch geschickt angelegte Gegenminen: Vitr. X, 16, 10.

Tympanis.
„Der Scheiterhaufen des prachtliebenden ersten Dionysios war so kostbar und kunstreich gewesen, dass Philistus ihn nebst dem Begräbniss im zweiten Buche seiner Geschichten ausführlich beschrieb (Theon. Progymn.), und Moschion erzählt bei Athenaeus (V, p. 206 d), dass Timaeus mit Bewunderung von ihm spreche.... Wenn nun Cicero (N. D. III, 35) von Dionysios sagt: atque in suo lectulo mortum in Tympanidis rogum illatus est, eine Stelle, woran sich die

Conjecturalkritik so rathlos abgemüht hat, was ist natürlicher, als den Meister des Werks zu verstehen, das seiner Natur nach eine Zeit lang weltberühmt sein und den Namen des Urhebers mit berühmt machen musste?« Welcker im Rhein. Mus. N. F. VI, S. 399.

Valerius.

Plinius bemerkt an der Stelle, wo er von dem Dache des von Agrippa erbauten Diribitorium spricht (36, 102), dass schon vor dieser Zeit Valerius, Architekt aus Ostia, bei den Spielen des Libo zu Rom ein Theater bedeckt habe. Welcher Libo hier gemeint sei, lässt sich nicht bestimmt entscheiden: vielleicht L. Scribonius Libo, der Freund des Pompeius, Cicero und Varro.

Varro.

Sofern von den in dieses Verzeichniss aufgenommenen Schriftstellern über Architektur einige nicht selbst Architekten gewesen sein dürften, mag auch Terentius Varro hier aufgeführt werden wegen seines Buches über Architektur, welches einen Theil der novem disciplinae bildete: Vitr. VII, praef. 14.

Vitruvius,

der Verfasser der noch erhaltenen zehn Bücher über Architektur. Ob und wie weit die Zweifel an der Echtheit derselben begründet sein mögen, ist natürlich hier nicht der Ort zu untersuchen, wo nur über sein Leben zu handeln ist, soweit seine Schriften darüber Auskunft geben. Praenomen und Cognomen des Vitruv wird in den meisten und ältesten Handschriften gar nicht angegeben. In den spätern schwankt das Praenomen zwischen M., C. und L., so dass eine Entscheidung nicht wohl möglich ist. Als Cognomen findet sich einigemal Cerdo: doch mag dasselbe daher entstanden sein, dass man die veroneser Inschrift eines Architekten L. Vitruvius Cerdo (s. u.) kannte und auf unsern Schriftsteller übertrug, der aller Wahrscheinlichkeit nach Pollio hiess. Zwar bieten dieses Cognomen ausser den ältesten Ausgaben auch nur einige junge Handschriften; aber da er dasselbe in dem Compendium architecturae führt, von welchem wir eine Handschrift aus dem 8.—9. Jahrhundert besitzen, so darf es wohl als hinlänglich gesichert betrachtet werden. Dagegen mögen wir die Bezeichnung von Verona

als seiner Vaterstadt in einer spätern Handschrift wieder auf Rechnung der veroneser Inschrift setzen. — Die Zeit des Vitruv ergiebt sich zuerst daraus, dass er dem Augustus sein Werk dedicirt hat und zwar nach der Schlacht bei Actium (723 d. St.), als seine Macht schon hinlänglich gesichert war und er den Werken des Friedens seine Aufmerksamkeit zuwenden konnte: I, praef. Bestätigt wird dies durch die Thatsache, dass Vitruv mit der von ihm erbauten Basilica zu Fano einen Tempel des Augustus verband (V, 1, 7), was vor der Alleinherrschaft desselben nicht hätte geschehen können. Zu genauerer Bestimmung dient sodann, dass Vitruv (III. 3, 2) das Theater des Pompeius kurzweg das steinerne nennt. Dies war nur möglich vor dem J. 741 d. St., indem damals zwei andere, das des Balbus und das des Marcellus, ebenfalls aus Stein vollendet waren. Als aber Vitruv dem Kaiser sein Werk dedicirte, war er ein ältlicher Mann (II, praef. 4). Früher mit M. Aurelius, P. Numisius und Cn. Cornelius bei der Verfertigung der Kriegsmaschinen angestellt hatte er auf Verwendung der Schwester des Kaisers eine lebenslängliche Pension erhalten (I, praef. 2 u. 3). Sein Geburtsjahr wird sich demnach etwa zwischen 670 und 680 der Stadt ansetzen lassen, womit vollkommen übereinstimmt, dass er noch dem Caesar persönlich bekannt (I. praef. 2) und mit Varro, Cicero und Lucrez umgegangen war (IX, praef. 17), welcher letztere in den ersten Jahren des siebenten Jahrhunderts starb.

Auf Vitruv hat man auch eine bei Baiae gefundene Inschrift beziehen wollen:

VITRVVIO
ONI. ARCH
IIVS CLASSIC
IIG. B. M

Mommsen J. R. N, 2665. Allein Mommsen bemerkt, dass hier nicht ARCHitectus, sondern ARCHigubernus zu ergänzen ist.

L. Vitruvius Cerdo

war der Architekt des erst im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochenen „Arco de' Gavj“ zu Verona, eines in Form eines Triumphbogens aufgeführten Grabmonuments der Fa-

milie der Gavier. Die auf ihn bezügliche, auf drei Seiten wiederholte Inschrift lautet:

L. VITRVVIVS. L. L. CERDO
ARCHITECTVS

Maffei Verona illust. II, 2; III, 46; Rossini, archi trionfali t. XIX. Der Gedanke, diesen Vitruvius für einen Freigelassenen des Schriftstellers zu halten, liegt an sich nahe; und der Charakter seines Werkes scheint auch in chronologischer Beziehung kein Hinderniss dieser Annahme zu bilden. Allein eben so wenig lässt sich ein zwingender Beweis für dieselbe beibringen.

Xenaeos.

Unter seiner Leitung waren die Mauern von Antiochia gebaut worden, als diese Stadt zuerst durch Seleukos Ol. 119, 4 begründet wurde: Malalas p. 200 ed. Bonn. Sie bildete nur einen Theil der später um das Dreifache erweiterten Stadt, welche wegen ihrer Pracht und Regelmässigkeit vor allen im Alterthume gepriesen ward. Dass man hierauf schon bei der ersten Anlage bedacht gewesen, dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, wenn sich auch nicht nachweisen lässt, wie weit es im Einzelnen der Fall war; vgl. Müller antiqq. Antioch. I, 27 u. 49 flgd. — Von der Gründung Antiochia's spricht auch Tzetzes (Chil. VII, 117, v. 180): zum Beweise dafür, dass nicht Antiochos, sondern Seleukos sie angelegt, beruft er sich auf Attaeos, Perittas, Anaxikrates und Asklepiodoros, welche von Seleukos zu *κτισμάτων ἐπιστάταις* ernannt worden seien. Diese Männer sind uns sämmtlich unbekannt, und wir brauchen sie keineswegs alle für Architekten zu halten, wenn wir uns z. B. an das hinsichtlich der Gründung Alexandria's über Kleomenes Gesagte erinnern.

Xenokles

aus dem attischen Demos Cholargos baute einen Theil des Demetertempels zu Eleusis: Plut. Per. 13: *τὸ δ' ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ Ἀνακτόρου . . ἐκορύφωσε;* s. Koroebos. Von ihm verschieden muss ein anderer Xenokles sein, welcher eine Brücke über ein reissendes Wasser auf dem Wege zu einem Demetertempel baute: Anall. I, 138, n. 56. Durch die Erwähnung dieses Tempels, so wie durch den Umstand, dass Pausanias

(I, 38, 5) den Kephisos in der Nähe von Eleusis reissend nennt, werden wir allerdings an den attischen Künstler erinnert. Allein er wird ausdrücklich Lindier genannt, womit übereinstimmt, dass das auf ihn bezügliche Epigramm von einer Handschrift, anstatt dem Simonides, dem Rhodier Antagoras (unter Antigonos Gonatas um Ol. 125) beigelegt wird. Wir werden daher, sofern wir nicht annehmen wollen, dass der geborene Lindier später attischer Bürger geworden, lieber an einen Tempel und eine Brücke bei Rhodos denken müssen.

Zenon,

Sohn des Theodoros. Bei dem Theater zu Aspendos in Pamphylien, wohl dem am besten erhaltenen aus dem ganzen Alterthume, haben sich einige fragmentirte Inschriften gefunden, denen zufolge es von Zenon erbaut war: Texier descr. de l'Asie min. III, p. 244; Henzen Ann. dell' Inst. 1852, p. 163 sqq.; cf. C. J. gr. 4342 d. Nach der Weihinschrift, welche des *δόμος Σεβαστιῶν* gedenkt, so wie nach den Namen der Weihenden, ist es wahrscheinlich, dass der Bau in die Zeit des M. Aurel und L. Verus fällt.

Die Toreuten.

Einleitung.

Die Bildkunst in Metall nimmt zur Vollendung ihrer Werke zwei wesentlich verschiedene Thätigkeiten in Anspruch: die eine, die Plastik im engeren Sinne, hat es mit der Vorbereitung des Metalls zum Gusse zu thun, die andere, die Toreutik, mit der Bearbeitung des schon gegossenen Werkes. Die erstere ist gewiss die geistig bedeutendere: denn die künstlerische Idee muss schon im Modell in allen Hauptsachen bestimmte Gestalt gewonnen haben; die spätere toreutische Behandlung vermag dieselbe nur in seltenen Fällen und in geringem Umfange zu modificiren. Namentlich bei Werken, welche auch äusserlich gewisse Dimensionen erreichen, bei den eigentlich statuarischen Werken, bleibt dem Toreuten nächst der Reinigung des Gusses häufig nur übrig, einzelne Formen schärfer zu bezeichnen oder mehr im Detail auszuarbeiten. Anders gestaltet sich das Verhältniss in der Praxis bei Arbeiten geringen Umfanges. Hier bietet der Guss durchschnittlich so ungenügende Resultate, dass in den meisten Fällen ein solches Werk seinen eigenthümlichen Werth durchaus nur der Cisellirung verdankt. Darin ist es begründet, dass die Toreutik, obwohl im Grunde nur ein Theil der Erzbildnerei, doch auch auf Geltung als eine selbstständige Kunst wenigstens in einem gewissen Umfange Anspruch machen kann, und in der That wirklich gemacht hat. In den Nachrichten der Alten erscheinen die Toreuten als eine besondere Klasse von Künstlern; und zwar ist hinsichtlich ihrer der Sprachgebrauch noch strenger begrenzt worden. Denn nicht etwa bezeichnet man so die Künstler kleiner

Erzfiguren, bei denen trotz ihrer Kleinheit die Modellirung vor dem Gusse doch immer eine hohe Bedeutung bewahrt, sondern die Verfertiger von Arbeiten, welche ursprünglich zu praktischem Gebrauch bestimmt sind und zu Kunstwerken nur durch die kunstreiche Verzierung erhoben werden, wozu namentlich alle die Geräthe und Gefässe gehören, welche beim Opfer, beim Mahle und Gelage auch dem Auge des Benutzenden einen Genuss bereiten sollen. So äusserlich eine solche Beschränkung scheinen mag, so hat sie doch ihren tieferen Grund. Denn an Arbeiten dieser Art hat der Guss meist so geringen Antheil, dass er sogar häufig gänzlich ausser Betracht kommt und durch ein Treiben des Metalls mit dem Hammer ersetzt wird. Hiermit hängt es auch zusammen, dass diese Künstler dem Silber als Material weitaus den Vorzug gaben; denn abgesehen davon, dass dieses Metall für Geräthe des Luxus als das passendste erscheint, ist es durch seine Feinheit und Dehnbarkeit gerade für die toreutische Bearbeitung vorzugsweise geeignet.

Allerdings ist eine solche Beschränkung des Begriffes der Toreutik nicht überall und zu jeder Zeit in gleicher Strenge festgehalten worden; und namentlich sehen wir auch hier wieder den Satz bestätigt, dass in den früheren Perioden die Ausübung mehrerer von einander getrennte Kunstzweige nicht immer eine nach den Personen streng geschiedene ist, sondern dass sich dieselben häufig in einer Hand vereinigt finden. So, um von Daedalos zu schweigen, den wir wegen einer vereinzelten Erwähnung nicht sogleich für den Vertreter der Toreutik in der mythischen Zeit halten dürfen, ist sogleich der Künstler, welchem die Erfindung des Erzgusses beigelegt wird, Theodoros von Samos, durch mehrere Werke berühmt, deren Verdienst nur auf der Cisellirung beruhen konnte. Von Phidias heisst es nicht nur, dass er die Toreutik (im weiteren Sinne) begründet, von Polyklet, dass er sie durchgebildet; sondern es ist auch bei beiden Meistern von einzelnen Proben der Cisellirung in kleinem Maassstabe die Rede. Dasselbe gilt von Myron, und Kalamis gehört sogar zu den Meistern in diesem Fache. Von Kallimachos wird wenigstens ein toreutisches Werk angeführt. Zwar sind die hierher gehörigen, meist aus der römischen Kaiserzeit stammenden Nachrichten als in hohem

Grade verdächtig bezeichnet worden (vgl. Friedländer: Ueber d. Kunstsinn d. Römer, S. 35 flgd.), und in gewisser Weise mit Recht: denn allerdings ist gewiss, dass im Kunsthandel der Kaiserzeit mit falscher Anwendung berühmter Namen der grösste Unfug getrieben worden ist. Von der Frage über einzelne Erwähnungen muss aber nach meiner Ansicht die andere Frage getrennt gehalten werden, ob von derartigen Arbeiten eines Phidias oder verwandter Künstler überhaupt die Rede sein könne: und diese letztere sehe ich keinen Grund zu verneinen. Denn einerseits setzt z. B. schon die Auschmückung der chryselephantinen Kolosse eine gründliche Kenntniss der Toreutik voraus, und bei dem gerühmten Verdienste des Phidias und Polyklet um diese Kunst können wir unmöglich annehmen, dass sie sich hier zur Ausführung ausschliesslich nur fremder Kräfte bedient haben. Andererseits aber ist uns eine Zahl von Künstlern bekannt, deren Thätigkeit in der statuarischen und zugleich in der eigentlich toreutischen Kunst durchaus keinem Zweifel unterworfen ist, so vor allen Euphranor, Boethos, dann Stratonikos, Ariston, Eunikos, Hekataeos, Posidonios, Pasiteles und endlich der Meister des neronischen Kolosses, Zenodoros. Ja nach unsern allerdings sehr dürftigen Nachrichten liesse sich eher behaupten, dass überhaupt erst in der Zeit des Phidias die Toreutik als selbstständiger Kunstzweig sich von der Erzbildnerei abzulösen begonnen habe. Am schärfsten tritt dies an der Persönlichkeit des Mys hervor, der, nach Entwürfen des Parrhasios arbeitend, seinen Ruhm ausschliesslich in der Ausführung sucht. Mit ihm etwa gleichzeitig mag Mentor thätig gewesen sein, der berühmteste der Toreuten des Alterthums. Aber dass in der glänzendsten Blüthezeit der Kunst nur zwei Meister zu hohem Ansehen gelangen, kann uns zugleich darauf hinweisen, wie damals die selbstständige Ausübung der Toreutik noch keine sehr ausgebreitete sein mochte; und vielleicht ist es nicht zufällig, wenn Plinius die Werke der vier ersten Meister, des Mentor, Akragas, Boethos und Mys, als in Tempeln aufbewahrt erwähnt. Es würde daraus hervorgehen, dass auch dieser Kunstzweig ursprünglich nicht sowohl dem Luxus des Privatlebens, als heiligen Zwecken gedient habe. Ueber des Akragas Zeit sind wir freilich völlig im Ungewissen;

und über Boethos liess sich sicher nur ausmachen, dass er nicht später, als etwa im Anfange des zweiten Jahrhunderts v. Ch. G. gelebt habe. Doch hindert uns nichts, ja die mehrfache rühmliche Erwähnung bei Plinius, Cicero und Pausanias giebt uns fast das Recht, ihn in eine ältere Zeit, etwa die des Alexander hinaufzurücken. In dieser aber kann die Stellung der Toreutik kaum eine andere gewesen sein, als in der Periode des Phidias. Denn einzig von Euphranor wird berichtet, dass er bei seiner sonstigen Vielseitigkeit auch in diesem Kunstzweige Ausgezeichnetes geleistet habe. Erst die Zeit der Diadochen scheint hier einen Umschwung bewirkt zu haben. Zwar vermögen wir in dieselbe mit voller Sicherheit ebenfalls nur wenige Künstler, etwa Stratonikos, Alkon und Apelles, zu setzen; aber wenn wir auch die lockere Zusammenstellung der berühmtesten Toreuten bei Plinius (33, 156) keineswegs für eine streng chronologische halten dürfen, so lässt doch z. B. der Umstand, dass, wie Stratonikos aus Kyzikos, so Ariston und Eunikos aus Mytilene und Posidonios aus Ephesos stammen, darauf schliessen, dass diese Männer eben so wie durch ihre Geburt, so auch durch ihre ganze Thätigkeit in die Zeit eines regen Kunstlebens in Kleinasien fallen; und ein solches finden wir dort gerade in der Periode der Diadochen. Bei andern Künstlern werden wir ferner durch die ganze Kunstrichtung auf dieselbe Zeit hingeführt: das Prunken mit der raffinirtesten Technik in den Arbeiten des Kallikrates und Myrmekides und kaum weniger in den Magiriscia des Pytheas erklärt sich in ihr hinlänglich durch die Vergleichung verwandter Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst sowohl, als des übrigen Geisteslebens, während es in jeder früheren Periode als eine Abnormität dastehen würde. Endlich aber waren damals auch die äusseren Verhältnisse der selbstständigeren Entwickelung der Toreutik vorzugsweise günstig, indem von den Königshöfen aus der Luxus im Privatleben sich in immer weiteren Kreisen verbreitete, und deshalb auch an die Kunst in umfassenderem Maasse die Forderung gestellt wurde, zum Schmuck und zur Verschönerung des Lebens behülflich zu sein. Dieses Verhältniss dauerte zwar auch in Rom, als es Griechenland unterjocht hatte, noch fort; von den berühmten

Caelatoren bei Plinius gehört wenigstens einer, nemlich Pasiteles, sicher der römischen Periode, dem letzten Jahrhundert der Republik an; vielleicht auch Teucer, sofern die Bezeichnung crustarius als eine eigenthümlich römische auf einen Künstler römischer Zeit hinzudeuten scheint. Aber gerade auf seine Erwähnung folgt bei Plinius die Bemerkung, wie diese Kunst plötzlich in Verfall gerathen sei und man ihre Werke nur noch nach dem Alter schätze, so dass vom Gebrauche ganz abgeriebene Arbeiten, an denen kaum eine Figur zu erkennen, in besonderem Ansehen ständen. Belege für die Richtigkeit dieser Angabe liefern die lateinischen Dichter, namentlich Martial, in reichlichem Maasse. Was man noch weiter arbeitete, mochten meist Copien sein: im besten Falle solche, wie die, welche Zenodoros, der Künstler des neronischen Kolosses, nach den Originalen des Kalamis anfertigte; häufiger vielleicht aber förmliche Fälschungen, durch welche die Unwissenheit und Leichtgläubigkeit der reichen Römer getäuscht werden sollte, bis endlich auch diese affectirte Kunstliebe einer neuen Mode, der Bewunderung des Geschirres aus kostbareren Stoffen und Steinarten, weichen musste.

Die selbstständige Blüthe der Toreutik bildet also eigentlich nur eine Episode in der Geschichte der griechischen Kunst. Aber auch nur diese in ihren wesentlichsten Eigenthümlichkeiten zu schildern oder in ihr den Einfluss bedeutender Persönlichkeiten bestimmter nachzuweisen, mangeln uns hinlängliche Hülfsmittel. Wir müssen uns daher begnügen, die Nachrichten über die einzelnen Künstler in einem alphabetischen Verzeichnisse derselben zusammenzustellen.

Alphabetisches Verzeichniss.

Akragas
gehört nach Plinius (33, 154—155) zu den nächst Mentor am meisten gefeierten Cälatoren des Alterthums. Er führt von ihm als zu Rhodos im Tempel des Dionysos befindlich Becher mit der Darstellung von Kentauren und Bakchantinnen an, und erwähnt als gleichfalls sehr berühmt Becher mit Jagddarstellungen.

Alcimedon.

Bei Virgil in den Eclogen (III, 36 sqq.) lesen wir folgende Verse:

M. . . . pocula ponam
Fagina, caelatum divini opus Alcimedontis:
Lenta quibus torno facili superaddita vitis
Diffusos hedera vestit pallente corymbos.
In medio duo signa: Conon, et, quis fuit alter,
Descripsit radio totum qui gentibus orbem,
Tempora quae messor, quae curvus arator haberet?
Necdum illis labra admovi, sed condita servo.
D. Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,
Et molli circum est ansas amplexus acantho;
Orpheaque in medio posuit, silvasque sequentes.
Necdum illis labra admovi, sed condita servo.

Mit einer rein poetischen Fiction haben wir es in diesen Versen schwerlich zu thun: der Beschreibung liegt offenbar die Anschauung wirklich vorhandener Kunstwerke zu Grunde. Aber wenn auch Alcimedon der Name eines wirklichen Künstlers sein könnte, so ist dies doch keineswegs nothwendig. Fassen wir vielmehr ins Auge, wie Virgil in diesen Gedichten von Augustus und andern Personen unter erdichtetem Namen spricht, so erscheint es sehr wohl möglich, dass er auch hier einen zu seiner Zeit berühmten Künstler unter dem angenommenen Namen des Alcimedon feiert.

Alkon.

Ich habe (Th. I, S. 466) die Vermuthung aufgestellt, dass der Bildgiesser Alkon, welcher einen eisernen Herakles ausführte, identisch sei mit dem Toreuten, dessen in dem pseudovirgilischen Culex (v. 66) und bei Athenaeus in folgender Stelle (XI, p. 469 A) gedacht wird: *Ἐλέφας, οὕτως ἐκαλεῖτο ποτήριόν τι, ὡς Δαμόξενός φησιν ἐν Αὑτὸν πενθοῦντι.*

Εἰ δ' οὐχ ἱκανόν σοι, τὸν ἐλέφανθ' ἥκει φέρων
ὁ παῖς. Β. τί δ' ἐστὶ τοῦτο, πρὸς θεῶν; Α. ῥυτὸν
δίκρουνον, ἥλικον τι τρεῖς χωροῦν χόας,
Ἄλκωνος ἔργον. προὔπιεν δέ μοί ποτε
ἐν κυψέλοις Ἀδαῖος.

Wegen der Erwähnung des Damoxenos und Adaeos konnte der Künstler nicht später als in den Beginn der

alexandrinischen Epoche gesetzt werden. Erst nachträglich bin ich auf eine Stelle in Ovids Metamorphosen (XIII, 681 sqq.) aufmerksam geworden, in welcher ein Mischgefäss mit einer Darstellung der Todtenfeier der Menippe und Metioche beschrieben wird, das von Anius dem Aeneas geschenkt worden sei. Als Künstler desselben wird Alkon aus Mylae genannt. Die Commentatoren dieser Stelle haben nun wegen dieser Erwähnung auch den Alkon bei Pseudo-Virgil und Athenäus für einen mythischen Künstler erklären wollen. Doch fragt es sich, ob nicht vielmehr bei Ovid ein Anachronismus vorauszusetzen ist. Der dargestellte Gegenstand ist durch den Zusammenhang der Erzählung so wenig motivirt, dass seine Wahl nur durch die Annahme erklärt wird: Ovid habe ein unter seinen Augen befindliches Kunstwerk beschrieben. Auch die Angabe der ziemlich unbedeutenden Vaterstadt des Künstlers (in Sicilien oder in Thessalien) spricht mehr für eine historische, als für eine mythische Persönlichkeit. Endlich aber haben ähnliche Anachronismen bei einem Dichter wie Ovid nichts Auffälliges.

Antipater.

Nach der früheren Schreibung des Textes bei Plinius (33, 155) ward Antipater nur kurz neben Calamis als einer der berühmtesten Caelatoren erwähnt. Die bamberger Handschrift lehrt uns dagegen, dass ihm, nicht dem Stratonikos, jener Satyr beigelegt ward, von dem es in epigrammatischer Weise heisst, dass der Künstler ihn scheine: in phiala gravatum somno conlocavisse verius quam caelasse: also ein Werk, welches wegen seiner Naturwahrheit uns an den sogenannten barberinischen Faun in München erinnern muss.

Apelles.

»Einen Toreuten Apelles, einen sehr gelehrten Künstler, wie es scheint, findet man bei Athenaeus (XI, p. 488 C. D); er war ein Zeitgenosse des Asklepiades von Myrlea, den Vossius (de hist. gr. p. 118) unter Ptolemaeos Epiphanes, den Nachfolger des Ptolemaeos Philopator setzt, und der von Ol. 144, 1 — Ol. 147, 4 (204 — 181 v. Ch.) herrschte. Es beschäftigte sich dieser Toreut mit der Darstellung des vielbestrittenen nestorischen Bechers in der Ilias:« Toelken in der Amalthea III, S. 128.

Ariston,
aus Mitylene, von Plinius (34, 85) auch unter den tüchtigen, aber nicht hervorragenden Bildhauern angeführt, scheint eines grösseren Rufes als Toreut sich erfreut zu haben: Plin. l. l. und 33, 156.

Athenokles
wird von Athenaeus zweimal als ausgezeichneter Toreut genannt: p. 781 E und 782 B (1035 u. 1037 Dind.).

Avianius Euander, s. Th. I, S. 547.

Boethos.
Ueber ihn, einen der berühmtesten Toreuten des Alterthums, ist bereits Th. I, S. 500 gehandelt worden. Hier sei zur Berichtigung nur bemerkt, dass die Erwähnung des Boethos in dem pseudovirgilischen Gedichte Culex (v. 66) auf einer falschen Lesart beruht. Ueber die Bestimmung seiner Zeit vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel.

M. Canuleius Zosimus.
Von ihm heisst es in seiner Grabschrift (Grut. p. 639, 12): HIC. ARTE. IN. CAELATVRA. CLODIANA. EVICIT. OMNES, womit eine Stelle des Plinius (33, 139) zu vergleichen ist, in welcher dieser über den Wechsel der Moden auch in Betreff des Silbergefässes klagt: vasa ex argento ... nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana ... quaerimus. Diese Zusammenstellung könnte allerdings auf den Verdacht führen, dass die Inschrift erst den Worten des Plinius ihren Ursprung verdanke; indessen erscheint die Quelle, aus welcher sie stammt, in keiner Weise verdächtig.

Daedalos, s. Th. I, S. 20.

Daesias,
möglicher Weise ein Toreut, da nach einem Fragmente aus den „Fischen“ des Archippos, eines Dichters der alten Comödie, bei ihm ein Kyathos gekauft wird: Athen. X, p. 424 B.

Damokrates,
Verfertiger rhodischer Becher: Athen. XI, p. 500 B.

Diodoros.
Auf ihn bezieht sich ein Epigramm des Plato (Anall. I, p. 172, n. 16):

Τὸν Σάτυρον Διόδωρος ἐκοίμισεν, οὐκ ἐτόρευσεν.
Ἢν νύξῃς, ἐγερεῖς, ἄργυρος ὕπνον ἔχει.

Das Lob ist also dasselbe, welches Plinius dem Satyr des Antipater ertheilt; wegen seiner gesuchten Pointe aber möchte es weit eher der alexandrinischen Epoche, als der Zeit des Philosophen Plato angehören, der überhaupt wohl schwerlich Epigramme gedichtet hat; was uns auch hindert, den Diodor etwa für identisch mit dem gleichnamigen Schüler des Kritios (s. Th. I, S. 105) zu halten.

Eunikos
aus Mitylene. Von ihm gilt ganz dasselbe, was über seinen Landsmann Ariston bemerkt ist.

Euphranor,
der berühmte Bildhauer und Maler, cisellirte auch Becher: Plin. 35, 128.

Hedystratides,
von Plinius (33, 156) unter den berühmtesten Caelatoren wegen seiner Darstellungen von Schlachten und Bewaffneten angeführt. Der Name Hedystratides, welchen Sillig in seiner Ausgabe des Plinius aufgenommen hat, schliesst sich enger an die besten Handschriften an, als Leostratides, wie er im Catalogus artificum geschrieben hatte. Die Zeitangabe bei Plinius „circa Pompei Magni aetatem" bezieht sich wohl nur auf Pasiteles, nicht auf die nach ihm angeführten Künstler.

Hekataeos
wird von Plinius zweimal mit Ariston und Eunikos zusammen erwähnt.

Kalamis,
der bekannte Bildhauer, wird von Plinius (33, 155) unter den berühmtesten Caelatoren genannt. Zwei Becher von seiner Hand waren von Germanicus seinem Lehrer Cassius Silanus geschenkt worden und so in den Besitz seines Neffen Dubius Avitus gelangt, bei welchem sie von Zenodoros, dem Künstler des neronischen Kolosses, mit grosser Meisterschaft copirt wurden.

Kallikrates
wird gewöhnlich mit Myrmekides zusammen genannt, so dass hier über beide gemeinschaftlich zu handeln ist. Ersterer nun heisst consequent Lakedämonier: Aelian V. H. I, 17; Galen προτρεπτ. π. τ. τέχν. 9, I, p. 20 Kühn; Athen. XI, 782 D (p. 1037 Dind.); Schol. Dion. Thrac. ap. Bekk. anecd. II, p. 651; Myrmekides dagegen Athener bei Galen und in

den Scholien zu Dionys, oder Milesier bei Aelian und Athenäus, welche letztere Angabe sich mit der ersteren vielleicht durch die Annahme vereinigen lässt, dass er aus dem attischen Demos Milet stammte (vgl. C. J. gr. zu n. 692). Die Verschiedenheit des Vaterlandes beider Künstler giebt uns die Gewissheit, dass wir es wirklich mit zwei Personen zu thun haben, während in den weiteren Nachrichten Manches auf die auch gelegentlich schon ausgesprochene Vermuthung leiten könnte, dass etwa Myrmekides (der Ameisenbildner) nur ein Beiname des Kallikrates sei. Namentlich ist es eine Arbeit, bei welcher fast regelmässig von beiden Künstlern die Rede ist, ein Viergespann nebst Lenker von solcher Kleinheit, dass es durch die Flügel einer zugleich gefertigten Fliege ganz bedeckt wurde: Plut. adv. Stoicos p. 1083 D. Aelian l. l. Schol. Dion. l. l.; nur Plinius (7, 85; 36, 43) nennt Myrmekides allein. Ob nun beide gemeinschaftlich daran thätig gewesen oder ob jeder für sich denselben Gegenstand behandelt, lässt sich nicht entscheiden. Sehr wohl möglich und auch wahrscheinlich ist das Letztere: denn bei ähnlichen Kunststücken der Technik werden häufig verschiedene Künstler in der Lösung nicht verwandter, sondern identischer Aufgaben mit einander wetteifern. So lässt Aelian Distichen, Plutarch homerische Verse mit goldenen Buchstaben auf ein Sesamkorn von beiden Künstlern geschrieben sein; und während der Name des Myrmekides als Beiname gefasst uns unwillkürlich auf die Darstellung von Ameisen hinweist, wird die Bildung dieser und ähnlicher Thiere von Plinius dem Kallikrates beigelegt. Berühmter, vielleicht weil er zuerst die Technik in solcher Weise verfeinerte, scheint Myrmekides gewesen zu sein. Zwar wird ein Werk, ein Schiff, welches durch die Flügel einer Biene verdeckt wurde, von Plinius dem Kallikrates allein zugesprochen. Dagegen erscheint Myrmekides allein als Repräsentant dieser Kunstrichtung bei Varro de l. l. VII, 1; Cicero qu. Acad. IV, 38; Julian orat. III, p. 208 und Suidas s. v. γέλοιος. Wir vermögen indessen über dieses Verhältniss nichts Sicheres zu bestimmen, da uns die Nachrichten der Alten weiter auch über die Zeit der beiden Künstler völlig im Ungewissen lassen, wenn auch das Raffinement ihrer Technik uns vor allem auf eine Periode der vollendeten Kunstbildung, also

etwa die alexandrinische, hinzuweisen scheint. Ueber ihre Kunstrichtung kann nach den bereits angeführten Nachrichten kein Zweifel sein. Denn mögen sie, wie aus ihrer Erwähnung unter den berühmtesten Toreuten bei Athenäus hervorzugehen scheint, auch Cisellirungen der gewöhnlichen Art ausgeführt haben, so beruht doch ihr Ruf fast ausschliesslich auf der *μικροτεχνία*, welche freilich mit Recht zuweilen als *ματαιοτεχνία* bezeichnet und verspottet wird. Durch die Technik war natürlich auch das Material bedingt, dessen sie sich bedienten. Dass es Marmor gewesen, wie Plinius an einer Stelle (36, 43) und aus ihm Apuleius (de orthogr. p. 12 Osann) angiebt, ist ein Irrthum, den Plinius selbst indirect widerlegt, indem er 7, 85 vón Elfenbein spricht. Das Elfenbein erwähnt auch Varro mit der Bemerkung, dass man, um die Feinheit der Ausführung zu erkennen, die Arbeiten in diesem Stoffe auf schwarze Seide legte. Doch herrscht auch hier keine volle Uebereinstimmung. In den Scholien zu Dionys und bei dem Grammatiker Theodosius (p. 54 ed. Göttling), wo nur die Namen der Künstler übergangen sind, wird der bekannte (nach ihnen von einer Fliege gezogene) Wagen als aus Eisen oder Erz gebildet bezeichnet, und aus Erz haben wir uns auch den Wagen in der Hand der Statue des Theodoros bei Plinius (34, 83) zu denken, in welchem Boeckh (C. J. gr. I, p. 872) mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Werk unserer Kleinkünstler zu erkennen glaubt. Alle diese Widersprüche und Ungenauigkeiten in den Nachrichten der Alten werden wir uns am besten dadurch erklären, dass diese selbst die ganze Sache einer ernsten Aufmerksamkeit nicht würdig erachtet und sie daher stets nur in einer Weise berührt haben, wie man von ähnlichen Curiositäten wohl im gewöhnlichen Leben zu sprechen pflegt.

Kallimachos,
der athenische Bildhauer (Th. I, S. 251) mag wegen der goldenen Lampe und der über ihr sich erhebenden Palme im Erechtheum (Paus. I, 26, 7) auch unter den Toreuten erwähnt werden.

Kimon
wird von Athenaeus X, p. 781 E neben Athenokles als berühmter Toreut angeführt.

Konon,
Toreut oder Töpfer, da eine Kylixart nach ihm benannt wurde, wie Athenäus (XI, p. 478 B, vgl. 486 C.) aus Istros, einem Schüler des Kallimachos und Zeitgenossen des Ptolemaeos Euergetes, anführt.

Krates,
berühmter Toreut nach Athenäus (XI, p. 782 B; p. 1037 Dind.).

Leostratides, s. Hedystratides.

Lykios, s. Th. I, S. 260.

Mentor,
nach Plinius (33, 154) der berühmteste unter allen Caelatoren des Alterthums. Dass seine Hauptwerke sich einst in den Tempeln der ephesischen Artemis und des capitolinischen Juppiter befanden, berichtet Plinius ausser an der angeführten noch an einer andern Stelle: VII, 127. Wenn nun dieselben beim Brande dieser Tempel zu Grunde gingen, wie Plinius sagt, so musste Mentor vor Ol. 106, 4 leben und gehört demnach der besten Zeit der griechischen Kunst an. Auffallend ist die Angabe: quattuor paria ab eo omnino facta sunt. Da jedoch an omnino, welches in allen Handschriften feststeht, schwerlich etwas zu ändern sein möchte, so dürfen wir mit Sillig bei Plinius wohl nur die Absicht voraussetzen, vier Paare von Bechern als besonders berühmt hervorzuheben. Er selbst erwähnt gleich darauf noch eine Erzstatue von diesem Künstler, die sich im Besitze des Varro befunden haben sollte, und kurz vorher (33, 147) spricht er von zwei Scyphi des Mentor, welche der Redner Lucius Crassus für hundert tausend Sestertien gekauft, aber nach seinem eigenen Geständniss aus Achtung vor ihrem Kunstwerthe nie zu benutzen gewagt habe. Nach Cicero (Verr. IV, 18, §. 38) besass ein gewisser Diodor in Lilybaeum zwei ausgezeichnete therikleische Becher von Mentors Hand, welche Verres ihm abzunehmen trachtete. Eine Schale des Mentor beschreibt Martial III, 41: eine auf ihr dargestellte Eidechse schien zu leben und man scheute sich, das Silber zu berühren. — In griechischen Quellen wird Mentor nur ein einziges Mal erwähnt, nemlich bei Lucian (Lexiphan. 7): *ποτήρια δὲ ἔκειτο παντοῖα ἐπὶ τῆς δελφινίδος τραπέζης, ὁ κρυψιμέτωπος καὶ τρυήλης μεντορουργὴς εὐλαβῆ ἔχων τὴν κέρκον,* wozu

der Scholiast ungenau bemerkt, Mentor sei ein Glasarbeiter gewesen. Desto gefeierter ist sein Name bei den Römern, wovon ausser den angeführten Stellen Zeugniss ablegen: Varro fragm. Agath. 261 ed. Bip.; Properz 1, 14, 2; Juvenal VIII, 104; Martial IV, 39; VIII, 50; IX, 59; XIV, 91. Aber alle diese Erwähnungen lehren uns über das eigenthümliche Verdienst seiner Kunst nichts Näheres. Nur die Verse bei Properz III, 7, 12 sq.:

Argumenta magis sunt Mentoris addita formae:
Myos exiguum flectit acanthus iter

zeigen, dass die Bewunderung seinen Werken in noch höherem Maasse wegen der Auffassung, als wegen der blossen Ausführung zu Theil wurde.

Myrmekides, s. Kallikrates.

Myron,

s. Th. I, S. 145, wo als Gewährsmann für den Ruhm des Myron als Toreuten nur noch Martial IV, 39 u. VIII, 51 anzuführen war.

Mys.

Auf dem Schilde der grossen ehernen Pallas des Phidias auf der Akropolis zu Athen war unter andern Darstellungen die Schlacht der Lapithen und Kentauren in cisellirter Arbeit gebildet. Ausgeführt war dieselbe von Mys nach den Entwürfen des Parrhasios, der diesem Künstler auch zu seinen übrigen Werken die Zeichnungen geliefert haben soll. So berichtet Pausanias 1, 28, 2; und seine Angabe wird bestätigt durch Athenaeus (XI, p. 782 B, p. 1037 Dind., welcher die Inschrift eines herakleotischen Bechers mit einer Darstellung der Zerstörung Ilions anführt:

Γραμμὰ Παρρασίοιο, τέχνα Μυός, ἐμμὶ δὲ εἰκών
Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλον Αἰακίδαι.

(*Γραμμά* für *γράμματα*, *εἰκών* für *ἔργον*: Meineke: Exerc. in Athen. Deipnos. specim. II, 1846.)

Die chronologische Schwierigkeit, welche man bisher darin zu erblicken glaubte, dass Mys an einem Werke des Phidias und doch nach den Zeichnungen des Parrhasios arbeitet, habe ich bei Gelegenheit des Letzteren (Th. II, S. 98) zu beseitigen gesucht. Von seinen Werken lernen wir aus Plinius (23, 155) noch Silene und Amoren kennen, die im Tempel des Dionysos zu Rhodos aufbewahrt wurden.

Unter allgemeinen Lobsprüchen, wie bei Martial (VIII, 33; XIV, 93), verdienen besonders nur die unter Mentor angeführten Verse des Properz hervorgehoben zu werden. Denn sie bestätigen, was sich schon aus der Abhängigkeit des Künstlers von Parrhasios schliessen liess, dass das Hauptaugenmerk seiner Kunst auf die Ausführung gerichtet war.

Parthenius.

Silberne Schüsseln, von der Hand des Parthenius gefertigt, werden bei Juvenal (XII, 44) als eine grosse Kostbarkeit bezeichnet. Der Scholiast bemerkt: Parthenius caelatoris nomen.

Pasiteles, s. Th. I, S. 595.

Phidias, s. Th. I, S. 187 und die Einleitung zu diesem Kapitel.

Polyklet, s. Th. I, S. 216.

Posidonius

aus Ephesos, wird von Plinius 33, 156 als ausgezeichneter Caelator und 34, 87 als Erzbildner, der Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden gearbeitet, angeführt.

Praxiteles.

Von ihm und Skopas als Caelatoren ist bei Martial IV, 39 die Rede: und zwar in einer Weise, dass es dabei dem Dichter auf strenge Wahrheit schwerlich ankam, indem er vielmehr die thörichte Sucht seiner Zeitgenossen verspottet, mit dem Besitz von Werken berühmter Meister, sei es echten oder unechten, zu prahlen. Nicht viel anders verhält es sich mit einer Erwähnung bei Theokrit (V, 105):

Ἐνὶ δέ μοι γαυλὸς κυπαρίσσινος, ἐνὶ δὲ κρατήρ,
Ἔργον Πραξιτέλευς.

Denn hier hat der Dichter offenbar nur, um das Werk als vorzüglich zu bezeichnen, den Namen eines berühmten Künstlers gewählt. Zwar will der Scholiast zu diesen Versen den älteren bekannten Bildhauer als *ἀνδριαντοποιὸς* von einem jüngeren *ἀγαλματοποιὸς* als Zeitgenossen des Theokrit scheiden; allein dieser jüngere verdankt sicherlich erst den Versen des Dichters seinen Ursprung.

Pytheas

wird von Plinius (33, 156) zuerst wegen eines einzelnen Werkes angeführt, einer Schale mit der Darstellung des

Odysseus und Diomedes beim Raube des Palladion, welche, nur zwei Unzen schwer, einmal mit 10,000 Denaren, ($1^2/_3$ Talenten) bezahlt worden war. Ausserdem aber spricht Plinius von einer ganzen Gattung von Darstellungen, durch welche sich Pytheas bekannt gemacht: fecit idem et cocos magiriscia appellatos parvolis potoriis. Wir haben es hier mit einem griechischen Kunstausdruck zu thun, welcher durch die Uebersetzung „Köche" nur mangelhaft wiedergegeben wird. Offenbar handelt es sich um recht eigentliche Genrebildchen in dem uns geläufigen Sinne des Wortes, und zwar, vielleicht weil sie zur Verzierung von Trinkgefässen bestimmt waren, in einer absichtlichen Beschränkung auf Darstellung dessen, was auf Essen und Trinken Bezug hatte. Die Kunstrichtung des Pytheas entspricht also ziemlich genau derjenigen, welche in der Malerei von den Griechen als Rhopographie bezeichnet wurde und besonders in den Werken des Peiraeikos ihre Ausbildung erhielt (vgl. S. 259). In anderer Beziehung lässt sich Pytheas passend mit Kallikrates und Myrmekides vergleichen: seine Arbeiten waren nemlich von einer solchen Feinheit und Subtilität der Ausführung, dass sich nicht einmal Abdrücke davon nehmen liessen. So grosse Kunstfertigkeit sich also an ihnen zeigen mochte, so werden wir doch nicht umhinkönnen, in Hinblick auf die höheren Forderungen der Kunst und im Sinne der Griechen den Pytheas den ματαιότεχνοι beizuzählen.

Skopas, s. Praxiteles.

Stratonikos, s. Th. I, S. 443.

Tauriskos,

von Plinius 33, 156 unter den ausgezeichnetsten Caelatoren angeführt, wird an einer andern Stelle: 36, 33 von dem bekannten Bildhauer aus Tralles ausdrücklich unterschieden.

Teukros.

Am Schlusse der Aufzählung berühmter Caelatoren erwähnt Plinius 33, 157 noch, dass auch Teucer in dieser Kunst zu Ansehen gelangt sei. Durch die Bezeichnung crustarius lernen wir ihn als einen Künstler sogenannter Emblemata kennen: Reliefiguren, welche isolirt gearbeitet erst nach ihrer Vollendung auf Schalen, Becher u. s. w. aufgesetzt wurden.

Theodoros,

s. Th. I, S. 35 flgd. und unter den Architekten.

Therikles.

Ueber diesen angeblichen Erfinder der sogenannten therikleischen Becher verweise ich auf die ausführliche Darlegung von Welcker: Kl. Schr. III, S. 499 flgd.

Zenodoros, s. Th. I, S. 603.

Zopyros.

Zum Beweise seines Ruhmes führt Plinius (33, 156) an, dass zwei Becher von ihm mit Darstellungen der Areopagiten und des Urtheils über Orestes auf 12,000 Sestertien geschätzt wurden. Wir finden denselben Gegenstand auf einem Silbergefässe des Palastes Corsini in Rom gebildet (Winckelmann Mon. in. n. 151), und es ist daher wohl möglich, dass wir darin eine Copie nach Zopyros besitzen.

Die Münzstempelschneider.

Einleitung.

Bei den Schriftstellern der Alten finden sich über die Münzstempelschneider nicht die geringsten Nachrichten. Da es aber wenig glaublich schien, dass die Künstler dieser zum Theil so vorzüglichen Arbeiten nicht auf irgend eine Weise für ihren Nachruhm sollten gesorgt haben, so blieb nur zu vermuthen übrig, dass dies durch Zeichen oder Inschriften auf den Münzen selbst geschehen sei. Eine solche Vermuthung war auch wohl schon früher in vereinzelten Fällen ausgesprochen worden, aber ohne dass daraus allgemeinere Consequenzen gezogen wurden. Selbst als unter Anführung mehrfacher Belege der Herzog von Luynes sich in diesem Sinne zu äussern Gelegenheit nahm, geschah dies doch nur beiläufig: Ann. dell' Inst. II, p. 85—86. Erst Raoul-Rochette war es, der in seiner Lettre à M. le Duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques (Paris 1831) diese Frage einer ausführlichen Erörterung unterwarf, indem er zugleich eine grosse Zahl der nach seiner Meinung mit den Namen von Stempelschneidern bezeichneten Münzen in Abbildungen mittheilte. (Auf sie beziehen sich die in der Folge einfach mit R. R. angeführten Citate). Seine Arbeit ward besonders in Deutschland in Recensionen mehrfach besprochen, und zwar in dem Sinne, dass die von ihm aufgestellten Principien im Ganzen als richtig anerkannt wurden und sich die Einwendungen nur gegen eine missbräuchliche Anwendung derselben in einzelnen Fällen richteten. Später, als R. Rochette in der zweiten Auflage seiner Lettre à Mr. Schorn die Nachträge zu Sillig's Catalogus zusammenstellte, fanden darin auch die Münzstempelschneider Aufnahme, und

es bot sich dadurch dem Verfasser die Gelegenheit, mit Rücksicht auf jene Winke das gesammte Material nochmals einer Revision im Einzelnen zu unterziehen. Diese Arbeit bildet durchweg die Grundlage der folgenden Zusammenstellung, indem seit jener Zeit wohl einzelne, an sich recht schätzbare Nachträge erschienen sind, die Frage in ihrer Gesammtheit aber nicht wieder behandelt worden ist. Auch hier werden die von ihm entwickelten obersten Grundsätze, so weit sie bisher eine wohl allgemeine Billigung erfahren haben, als feststehend angenommen werden. Durch die durchgehende Prüfung ihrer Anwendung in allen einzelnen Fällen wird es sich jedoch zeigen, dass die von R. Rochette aus ihnen gewonnenen Resultate in manchen Punkten eine nicht unwesentliche Modification erfahren müssen.

Die Basis für die Untersuchungen über die Stempelschneider gewährte, als R. Rochette seine Untersuchungen begann, eine Münze von Kydonia auf Kreta mit der Inschrift *ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ.* Später gesellte sich zu diesem einen Beispiele ein zweites, indem sich auf Münzen von Klazomenae der Name des Theodotos mit dem gleichen Zusatze fand: *ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ.* Hierdurch ist für uns die Gewissheit gewonnen, dass es den Stempelschneidern im Alterthum wenigstens nicht durchgängig untersagt sein konnte, ihre Namen auf ihren Werken anzubringen. Freilich entsteht nun, sobald das Verbum fehlt, sofort die Ungewissheit, in welcher Weise die Inschriften der Künstler von denen anderer Personen auf den Münzen zu unterscheiden sind, und es ist daher unvermeidlich, dass alles, was sich hierüber aufstellen lässt, nicht sowohl den Werth einer vollen Gewissheit, als nur einer grösseren oder geringeren Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen kann.

Eine allgemeine Analogie bieten uns zuerst die Künstlerinschriften überhaupt. Es gilt für sie (von einzelnen Ausnahmen natürlich abgesehen) die Regel, dass sie dem Auge so viel wie möglich entzogen werden. Bei statuarischen Werken scheinen sie, namentlich in der besten Zeit, ihre Stelle selten an dem Werke selbst gefunden zu haben,

sondern an der Basis, und auch da nur in einer Weise, welche sie der Dedicationsinschrift untergeordnet erscheinen lässt. Später finden wir sie allerdings wohl an der Plinthe der Statue, häufiger aber auf Nebenwerken, dem Sitze, der Stütze oder auch an einer Falte des Gewandes angebracht. Die Neuzeit folgt hierin, ohne dass sie darin die Nachahmerin der Alten wäre, denselben Principien, offenbar geleitet von dem richtigen Gefühle, dass der Künstler dem Beschauer die Erinnerung an seine Person nicht aufdrängen soll. Erst wenn durch das Werk selbst ein persönliches Interesse an dem Urheber geweckt worden ist, soll demselben durch den Namen des Künstlers gewissermassen auch eine äussere Beglaubigung verliehen werden.

Den Münzen am nächsten verwandt sind die geschnittenen Steine. Bei ihnen aber lehrt die Erfahrung, dass die Inschriften der Künstler fast nie in einer solchen Weise hervortreten, dass das Auge des Beschauers auf sie sogleich beim ersten Anblicke hingezogen würde. Häufig sind sie vielmehr von einer solchen Feinheit, dass das Auge, auch wenn es sie entdeckt, doch nur mit Anstrengung oder mit Hülfe des Vergrösserungsglases zur Lesung der einzelnen Buchstaben gelangt. Namen mit stark hervortretender Schrift werden immer ihre Beziehung nicht auf den Künstler, sondern auf den Besitzer zu finden haben.

Die Münzen nun sind ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nicht Kunstwerke, sondern Werthzeichen. Ihre Gültigkeit als solche wird durch bestimmte äussere Zeichen beglaubigt, und zwar sowohl durch die verschiedenen Arten des Gepräges, als durch die Inschriften. Wir finden die Namen der Städte, Staaten oder Könige, welche die Münzen prägen liessen; wenig verschieden davon sind die Inschriften, welche zur Erklärung der bildlichen Darstellung dienen: denn auch die Namen von Göttern und Dämonen führen uns als die Beschützer gewisser Orte und Personen wieder auf diese zurück. Ist aber hierdurch nur erst die allgemeine Beglaubigung gegeben, so sollen andere Inschriften dieselbe mehr im Einzelnen gewähren. Dies geschieht dadurch, dass die Magistratspersonen durch die Hinzufügung ihrer Namen, sei es in voller Schrift, sei es in Monogrammen, gewissermassen die Bürgschaft für die Richtigkeit der Währung

übernehmen. Mag dieser Gebrauch im Laufe der Zeit zugleich auch ein Ehrenrecht geworden sein, immer lag es in der Natur der Sache begründet, dass solche Inschriften und Zeichen deutlich und bestimmt in die Augen fallen sollten. Wenn wir daher neben diesen, wenn auch nur in verhältnissmässig sehr geringem Umfange, andere finden, bei welchen offenbar die Absicht waltet, dass sie erst bei aufmerksamer Betrachtung erkennbar oder überhaupt gefunden werden sollen, so leuchtet ein, dass auch deren Bedeutung eine wesentlich verschiedene sein muss, dass sie namentlich keine öffentliche Auctorität haben können. Erinnern wir uns aber jetzt an die Analogie der Gemmenschneider, so wie an das, was noch heut zu Tage bei den Münzen gebräuchlich ist, so werden wir mit Nothwendigkeit darauf hingeführt, in diesen Inschriften die Namen von Stempelschneidern zu finden, indem sich uns keine andere Klasse von Personen darbietet, auf welche wir sie mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen vermöchten.

Die Kleinheit der Schrift und die Verborgenheit des Ortes bilden also für uns die Kriterien, nach denen wir uns die Inschriften der Künstler von denen anderer Personen zu unterscheiden berechtigt glauben. Solche Orte aber sind nach den bisher vorliegenden Erfahrungen etwa folgende: auf der Vorderseite an den Köpfen die Binden, durch welche das Haar zusammengehalten wird; die Fläche des Helmes über der Stirn oder die Scheide, in welcher der Helmbusch ruht; sodann der Abschnitt des Halses; auf der Rückseite der schmale Streifen, durch welchen der untere Abschnitt von der übrigen Fläche gesondert wird; an den verschiedenen Typen selbst namentlich die Sitze, seien dies etwa Felsstücke, Basen, oder Throne, auf denen die Figuren ruhen; ferner auf beiden Seiten allerlei Beiwerk, das vom Haupttypus unabhängig im Felde vertheilt ist, wie ein Blatt, ein Diptychon, ein Täfelchen, eine Rolle u. a. Natürlich lassen sich hier die Grenzen nicht überall mit voller Sicherheit bestimmen; so mag z. B. eine Inschrift, auch wenn sie sich nicht auf dem Abschnitte des Halses, sondern etwas darunter im Felde findet, sofern sie sich nur durch die Feinheit der Schrift auszeichnet, ohne Bedenken auf den Künstler bezogen werden, und eben so mag es umgekehrt vorkommen, dass

wir einmal da, wo wir einen Künstlernamen erwarten, eine andere Bezeichnung finden, wie z. B. auf einer Münze von Akragas den Namen der Stadt gerade eben so auf einem Täfelchen, wie auf Münzen von Syrakus und Katana den Namen des Euaenetos. Wir dürfen dabei nicht ausser Acht lassen, dass auf griechischen Münzen die Vertheilung der Schrift nie so strengen Gesetzen unterworfen gewesen ist, wie etwa in der Neuzeit oder auch im Alterthume unter den Römern. Bei ihrer Betrachtung muss also statt einer streng begrenzten Regel uns ein gewisser aus einer Mehrzahl von Beispielen abgeleiteter Takt maassgebend sein.

Eine Schwierigkeit mag hier hervorgehoben werden, um hinsichtlich ihrer eine Frage an die Numismatiker vom Fach zu stellen. Nach den bisher entwickelten Grundsätzen müssen wir einige Namen, wie Euaenetos, Eumenos und Phrygillos wegen mehrerer Münzen auf Künstler beziehen; zugleich aber finden sich dieselben auf andern, welche für sich allein betrachtet eine solche Beziehung nicht gestatten, während doch die Verwandtschaft des Styls der Identität der Person auf beiden mindestens nicht widerspricht. Sollte hier nicht die Annahme einige Wahrscheinlichkeit für sich haben, das der Künstler in dem einen Falle als solcher seinen Namen auf die Münze setzte, in dem andern aber als Magistratsperson, indem er, eine solche Würde zu erhalten, wegen seiner Kenntniss des Münzwesens besonders geschickt erscheinen musste?

Wie weit der Gebrauch, Namen der Stempelschneider auf die Münzen zu setzen, örtlich verbreitet war, wird sich aus folgender Tabelle ergeben:

Syrien unter den Seleuciden: *Ἀρχ; Ἰσιδ.*
Klazomenae: *Θεόδοτος.*
Lampsakos unter Alexander: *Κι.*
Makedonien unter Perseus: *Ζωΐλου.*
Histiaea auf Euboea: *(Σ)ῶσος.*
Arkadien: *Ολυμ.*
Kydonia auf Kreta: *Νευάντος.*
Kamarina: *Ἐξακεστίδας.*
Katana: *Εὐαιν; Προκλῆς; Χοιρίων.*
Naxos (in Sicilien): *Προκλη.*

Syrakus: *Εὐαινέτου; Εὐκλείδα; Εὐμήνου; Κίμων; Σωσω; Σῶσις; Φρυ(γιλλος).*

Neapolis: *Παρμε.*

Tarent: *Σω.*

Heraklea: *Φιλ.*

Metapont: *Ἀπολ; (Πολ;) Ἀριστι; Ἀριστοξεν; Αὐγι.*

Thurium: *Μολοσσο* (?), *Νικανδρο.*

Velia: *Ἡρα; Κλευδώρου; Φιλιστίων.*

Rhegion: *Ἱπποκράτης.*

Terina: *Ἀγη.*

Der Gebrauch findet sich also ziemlich überall, wo stets oder zeitweilig griechische Kultur die Herrschaft ausübte, am häufigsten, so weit bis jetzt unsere Kenntnisse reichen, in Sicilien und Grossgriechenland.

Indem so von vorn herein die gesammte römische Welt ausgeschlossen erscheint, werden wir zugleich auch auf gewisse Grenzen der Zeit hingewiesen. Die Münzen des Perseus und die des Seleukos IV scheinen die spätesten uns bekannten Beispiele von Stempelschneidernamen zu bieten; aber auch sie stehen ziemlich vereinzelt einer grossen Masse von Beispielen aus der besten Zeit der Kunst gegenüber. Wiederum ist aus der archaischen Periode kein einziger Name bekannt; ja fast nirgends finden sich auf Münzen mit Künstlernamen noch Spuren des voreuklidischen Alphabets: nur wenige von Syrakus bilden hiervon eine Ausnahme, und auch diese so, dass sie gerade auf der Grenze der Scheidung beider Alphabete stehen (s. u. *Εὐμήνου, Κίμων*); da nun auf autonomen Münzen dieser Stadt sich keine Magistrats-, geschweige denn Künstlernamen finden, so werden wir dadurch um so mehr etwa auf die Zeit des Tyrannen Dionysios I. geführt, auf welchen, wie auf die übrigen Tyrannen, diese Regel keine Anwendung erleidet (vgl. Leake in den Transactions of the r. soc. of liter. II. ser., vol. III, p. 359 sqq.; Luynes in der Rev. numism. 1843, p. 7 sq.). Eine genauere Zeitbestimmung für alle einzelnen Fälle, so weit sie überhaupt möglich ist, muss den eigentlichen Numismatikern überlassen bleiben. Hier sei nur noch eine Bemerkung von Luynes (a. a. O.) angeführt, weil sie mehrere Fälle betrifft: Die Sitte, Köpfe in der Vorderansicht auf Münzen darzustellen, scheint von geringer Dauer gewesen zu sein. Solche Köpfe aber

finden sich auf den Münzen des Alexander von Pherae (stirbt 357 v. Ch.) und des Mausolos (353), also zur Zeit, als die beiden Dionysier zu Syrakus herrschten. In dieselbe Zeit werden daher von den Stempelschneidern Kimon, Kleudoros und Theodotos gehören.

Als Thatsache verdient hier noch hervorgehoben zu werden, dass sich Künstlernamen bis jetzt nur auf Silbermünzen gefunden haben. Nur eine kleine Bronzemünze mit der Inschrift *ΦΡΥ* bildet eine Ausnahme; aber auch bei ihr bemerkt R. Rochette, dass der Stempel zur Prägung in Gold bestimmt gewesen zu sein scheine. Wenn nun das bisherige Nichterscheinen von Namen auf Goldstücken nur in dem verhältnissmässig selteneren Vorkommen derselben seinen Grund haben mag, so werden wir uns in Betreff der Bronzemünzen lieber zu der Annahme neigen, dass hier die geringere auf das Gepräge verwendete Sorgfalt die Weglassung der Namen veranlasst hat.

Ueber die Stellung und die äussern Verhältnisse dieser Klasse von Künstlern vermögen wir natürlich bei der Mangelhaftigkeit unserer Nachrichten eigentlich nichts zu bestimmen. Dass ihre Thätigkeit so wenig wie die anderer Künstler nur an einen einzigen Ort gebunden war, ist eine sehr nahe liegende Voraussetzung. Die Belege aber, welche R. Rochette für dieselbe aufstellen zu können glaubte, müssen wir allerdings sehr beschränken, indem wir als sicher nur eine Thätigkeit des Euaenetos für Syrakus und Katana, des Prokles für Katana und Naxos anzunehmen vermögen, also beide Male nur für je zwei nicht eben sehr weit von einander entfernte Orte. Eben so hat dafür, dass nicht selten an einer Münze zwei Künstler, der eine an der Vorder-, der andere an der Rückseite gearbeitet, R. Rochette keine hinreichend sichern Beweise beigebracht, wenn auch an sich die Möglichkeit eines solchen Verfahrens in einzelnen Fällen recht wohl zugegeben werden kann. — Nicht anders verhält es sich endlich auch mit einem dritten Punkte. Die auffällige Erscheinung, dass nirgends bei einem alten Schriftsteller sich die Erwähnung eines Stempelschneiders findet, suchte man nämlich durch die Annahme zu erklären, dass sie in der Regel zugleich Steinschneider gewesen seien, und dass daher, was von diesen berichtet wird, zugleich

auch auf jene zu beziehen sei. Für diesen Satz nun glaubte R. Rochette eine unzweifelhafte Bestätigung in der Vergleichung einer Münze und eines geschnittenen Steines, welche beide den Namen Phrygillos tragen, gefunden zu haben. Der Stein ist ein häufig besprochener (s. unter d. Steinschneidern) und zeigt uns Amor in der Stellung eines mit Astragalen spielenden Kindes; hinter ihm eine geöffnete Muschel. Die Münze von Syrakus, mit dem von Delphinen umgebenen Kopfe der Arethusa ist in schönem, aber noch etwas strengem Styl gearbeitet, womit völlig übereinstimmt, dass die Umschrift die Form *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ* hat. Wenn nun R. Rochette an dem Stein einen derselben Epoche würdigen Styl hat erkennen wollen, so vermag schon ein Blick auf die Abbildungen bei ihm (Titelvignette 1 u. 2 der Lettre à Mr. Schorn) uns zu überzeugen, dass er durch die Liebe zu seiner Hypothese sein Urtheil hat gefangen nehmen lassen. Denn ein unbefangenes Auge wird sofort erkennen, dass an dem Stein von der Strenge der Behandlung, welche die Münze zeigt, sich auch nicht die geringste Spur mehr findet, von einer Verwandtschaft des Styls daher durchaus nicht die Rede sein kann. Ganz abgesehen also von der Frage, ob der Name auf der Münze wirklich auf einen Stempelschneider zu beziehen ist, muss der Versuch, durch diese Münze und diesen Stein die Identität der Gemmen- und der Stempelschneider nachzuweisen und sicher zu begründen, als mislungen betrachtet werden. Hiermit ist indessen keineswegs die Möglichkeit dieser Identität im Princip geleugnet: die Bemerkung R. Rochette's, dass die Römer beide Klassen von Künstlern als Scalptores bezeichneten, spricht vielmehr zu Gunsten derselben, und dass die Ausübung beider Kunstzweige recht wohl in einer Hand vereinigt sein kann, lehrt auch ohne Zeugnisse des Alterthums die Erfahrung unserer Tage.

Alphabetisches Verzeichniss.

ΑΓΗ.

Auf einer Münze von Terina zeigt die Vorderseite einen weiblichen Kopf mit Diadem innerhalb eines Lorbeerkranzes; hinter dem Kopfe *Φ*; die Rückseite Nike geflügelt mit dem Caduceus in der Linken, während sie mit der Rechten eine

Hydria auf dem Schoosse hält, in welche aus einem Löwenrachen Wasser fliesst; auf der Basis, welche ihr zum Sitze dient, steht klein und ziemlich undeutlich *ΑΓΗ*, ein Buchstabe unter dem andern: R. R. III, 29; vgl. Combe, Mus. Brit. pl. IV, n. 2. Die Kleinheit und Verstecktheit der Schrift macht allerdings die Beziehung auf einen Stempelschneider wahrscheinlich, während, von Raoul-Rochette abweichend, früher Millingen (Anc. coins of gr. cit. p. 23) und später Streber (Kstbl. 1832, S. 166) den Namen einer Quelle *Ἀγή* oder *Ἄλη* erkennen wollten. — Denselben Namensanfang glaubte Raoul-Rochette auf der Vorderseite einer Tetradrachme von Metapont hinter einem bärtigen behelmten Kopfe zu erkennen (s. die Titelvignette zu s. Lettre à Luynes). Allein auf einem Exemplar bei Luynes [Choix de méd. ant. pl. III, 5] ist ganz deutlich *ΑΡΗ* zu lesen und ausserdem haben die Buchstaben eine Grösse, wie sie wohl bei Magistrats-, nicht aber bei Künstlernamen gewöhnlich ist.

ΑΠΟΛ, *ΑΠΟΛΛΩΝ*,

auf Münzen von Metapont. Eine derselben, bei R. R. IV, 31, hat auf der Rückseite die gewöhnliche Aehre und *ΜΕΤΑ*, auf der Vorderseite einen jugendlichen nicht epheu-, sondern lorbeerbekränzten Kopf; die Buchstaben *ΑΠΟΛ* finden sich ganz klein auf dem Abschnitte des Halses. Hiermit ist eine andere gleichfalls metapontinische Münze zu vergleichen: weiblicher Kopf mit einem Epheukranze, rechtshin; unten am Abschnitt des Halses *ΠΟΛ* (so, nicht *ΑΠΟΛ*); ℞. Aehre, rechts daneben *ΜΕΤΑ*: Arch. Zeit. 1847, t. 8, 5. Hierzu bemerkt J. Friedlaender (S. 117—118), dass sich in der berliner Sammlung auch ein Exemplar der bei R. Rochette abgebildeten Münze finde, aber ebenfalls die Inschrift *ΠΟΛ*, nicht *ΑΠΟΛ* zeige; es möchte daher auch bei R. Rochette so zu lesen sein. Diese Vermuthung als ganz sicher hinzustellen hindere ihn nur die Behauptung R. Rochette's (Lettre à Luynes, p. 37, 6), vier Exemplare aus zwei Stempeln gesehen zu haben, so dass also möglicher Weise ein Stempelschneider *ΑΠΟΛ*... neben *ΠΟΛ*.. anzunehmen sei. — Zweifelhafter erscheint mir dagegen, ob wir es überhaupt mit einem solchen auf Münzen von Tarent und Katana zu thun haben. Für die erstere Stadt citirt R. Rochette einige Beispiele: Mus. Hunter, t. 55, n. 20; 56, n. 3; Eckhel num. vet. t. 3, n. 3; wozu

ich jetzt noch füge: Carelli num. Ital. vet. tab. 110, n. 119—122. Der Name *ΑΠΟΛ*, *ΑΠΟΛΛΩ*, *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ* findet sich hier unter dem Reiter der Rückseite, aber stets in gewöhnlicher grosser Schrift, welche an einen Stempelschneider zu denken verbietet. Mindestens eben so mislich verhält es sich mit einem Medaillon von Katana: jugendlicher Kopf mit langwallendem Haare und mit Eichenlaub bekränzt, von vorn; darunter *ΑΠΟΛΛΩΝ*, links ein Bogen und in kleinerer Schrift *ΧΟΙΚΕΩΝ*; ℞. Viergespann neben einer Säule, nach rechts hin fahrend; dem Lenker schwebt Nike mit einem Kranz entgegen; im Abschnitt *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*, darunter ein Seethier: Mus. Hunter, t. 15, n. 21; Eckhel D. N. I, 203; [Torremuzza, Sic. vet. num. auctar. I, t. 3, n. 1;] P. Knight: num. vet. p. 228 A 6 (ohne *ΧΟΙΚΕΩΝ*; aber mit einer Leier dem Bogen gegenüber); [Catal. du cabinet de M. Th. Thomas, p. 39, n. 262, wo *ΧΟΙΡΙΩΝ* für *ΧΟΙΚΕΩΝ* gelesen wird]. Hier hat schon Streber (Kstbl. 1832, S. 165) mit Recht darauf hingewiesen, wie unwahrscheinlich es sei, für eine Seite einer und derselben Münze zwei Stempelschneider anzunehmen: denn Choirion mit R. Rochette für einen solchen zu halten, scheint wenigstens zulässig. *ΑΠΟΛΛΩΝ* sei daher auf den Kopf zu beziehen: „weil die Beisetzung des Namens des vorgestellten Kopfes auf sicilianischen Münzen gewöhnlich ist; weil der Apollokopf auf den Münzen von Katana ein einheimischer Typus ist; weil das jugendliche Ansehen und die langen Haare nicht dagegen streiten; weil der Bogen... hinlänglich auf Apollo hindeutet; weil die Medaille bei Payne Knight, wo ausser dem Bogen noch eine Leier erscheint, kaum einen Zweifel übrig lässt. Warum aber hier Apollo mit einem Eichenkranze geschmückt ist, ist eine Eigenthümlichkeit, welche noch auf eine Erklärung wartet."

ΑΡΙΣΤΙΠΠ oder *ΑΡΙΣΤΗ*.

Von den Münzen, auf welchen R. Rochette einen Künstlernamen Aristipp zu erkennen meinte, sind zuerst die tarentinischen auszunehmen: Avellino, It. vet. num. Tarent. n. 66, 114, 202, 267; Carelli t. 110, n. 125—128. Hier sind nemlich die Inschriften *ΑΡΙΣΤΙΠΠ*, *ΑΡΙ* || *ΣΤΙ*, *ΑΡΙ* || *ΣΤΙ* || *Π*, *ΑΡΙΣΤΙΣ* in keiner Weise von den gewöhnlichen Nameninschriften der Rückseite verschieden. Eben so ist über die Münzen von Heraklea zu urtheilen, sofern R. Rochette (der keine

derselben namentlich anführt), keine andern Belege für sich hat, als etwa eine Münze bei Carelli (t. 161, n. 19), wo sich auf der Rückseite in gewöhnlicher grosser Schrift *ΑΡΙΣ* findet. So bleiben die Münzen von Metapont, von denen eine bei Mionnet (Suppl. I, p. 503, n. 695) beschrieben, eine andere, wie es scheint, nur in Nebensachen von ihr verschiedene bei R. Rochette IV, 36 publicirt ist: weiblicher Kopf mit Halsband und Ohrgehänge, rechtshin; am Abschnitte des Halses *ΑΡΙΣΤΙ*; ℞. Aehre, daneben *ΜΕΤΑ*. Hier ist an der Beziehung auf einen Stempelschneider kein Anstand zu nehmen; und es könnte höchstens ein Zweifel an der Richtigkeit der Lesung des Namens entstehen, wenn eine andere Münze, ebenfalls von Metapont, von J. Friedlaender (Arch. Zeit. 1847, S. 118; T. VIII, 4) folgendermassen beschrieben wird: „Weiblicher Kopf rechtshin; das Haar, durch ein zweimal umschlungenes Band gehalten, ist hinten in einen Knoten gebunden; um den Hals ein feines Halsband. Unten an der kleinen schrägen Fläche, welche der Abschnitt des Halses bildet, steht *ΑΡΙΣΤΗ*. Das Ganze ist von einem Kranze umgeben. ℞. Aehre mit einem Blatt, daneben links *ΜΕΤ*, rechts ein grosser Krebs.“ Allein nach Friedlaenders Urtheil ist diese Münze von bedeutend älterem Styl, als alle mit Künstlernamen bezeichneten dieser Stadt, welche R. Rochette abgebildet hat; und auch, dass der Stadtname nur durch die drei ersten Buchstaben bezeichnet sei, deute auf ein höheres Alter. Er steht also nicht an, in *Αριστι* und *Αριστη* die Anfänge von zwei verschiedenen Namen zu sehen. Noch einen dritten von gleichem Anfange begegnen wir auf metapontinischen Münzen; in seiner vollständigsten Form lautet er:

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝ

auf einer Münze bei Millingen: anc. coins etc. I, n. 22; Payne-Knight: numm. vet. p. 277, A, 28: weiblicher lorbeerbekränzter Kopf mit Halsband, linkshin; unter dem Abschnitte des Halses: *ΑΡΙΣΤΟΞΕΝ*; ℞. Aehre, rechts *ΜΕΤΑ*. Mit demselben Namen haben wir es offenbar auf zwei andern Münzen bei R. Rochette zu thun, IV, 32: weiblicher Kopf mit Stirnband und Opisthosphendone linkshin; am Abschnitte des Halses: *ΑΡΙΣΤΟΞ*; ℞. Aehre, links *Α*, rechts *ΜΕΤΑ*; ferner IV, 33: weiblicher Kopf mit Stirnband, linkshin; am

Abschnitte des Halses: ⁎⁎*ΙΣΤΟ*; ℞. Aehre, rechts *META*. Hierzu fügt R. Rochette noch IV, 34: Kopf der Demeter mit Aehren im Haar, rechtshin; am Halse *API*; ℞. Aehre, rechts *META*; und IV, 35: ähnlicher Kopf, nur *AP*; ℞. Aehre, links Heuschrecke, rechts *METAΠO*. Ob in diesen beiden Münzen die Identität des Styls mit den zuerst beschriebenen zwingend genug ist, um *AP* und *API* für die Abkürzung von Aristoxenos halten zu müssen, wage ich nicht zu entscheiden.

[Artemisios.
Die von R. Rochette (Lettre à Luynes p. 33) vorgeschlagene Beziehung dieses Namens auf einen Stempelschneider ist von ihm selbst auf die Erinnerung Osanns (Ztsch. f. Altwss. 1834, S. 307) aufgegeben worden; und mit Recht, vgl. Carelli t. 74, n. 48 — 56.]

APX
auf einer Münze des Seleukos Nikator: Kopf des Herakles mit der Löwenhaut, rechtshin; ℞. *ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚοΥ*, Zeus mit Scepter und Adler auf dem Throne sitzend, linkshin; im Felde *Π*; auf dem Sitzbrette des Thrones *APX*: Combe num. mus. britan. t. XI, 22. Die Verborgenheit der Stelle und die Kleinheit der Buchstaben berechtigen uns gewiss, den Namen *APX*... in die Reihe der Stempelschneider aufzunehmen.

AYΓI
auf Münzen von Metapont: weiblicher nach rechts gewendeter Kopf mit doppeltem Bande, von schönem, noch etwas strengem Style; unter dem Halse *AYΓI*; ℞. Aehre, links *META*: R. R. IV, 30. Etwas abweichend und vielleicht irrthümlich hat Avellino auf andern Exemplaren *AYA* gelesen: Ital. vet. num. Metap. n. 31.

[Diophanes.
Von ihm gilt dasselbe, was unter Artemisios bemerkt worden ist.]

ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ
auf einem schönen Medaillon von Kamarina: unbärtiger Herakleskopf ganz von der Löwenhaut bedeckt, linkshin, davor ..*PINAIO*; ℞. Quadriga von Athene (?) gelenkt, welcher Nike mit einem Kranze entgegenschwebt; auf dem Streifen, welcher dem Gespann als Basis dient, in kleinen Buchstaben:

ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ, im Abschnitt zwei Amphoren: R. R. II, 18; [Thomas Catal. n. 257; Luynes, choix de méd. gr. VI, 2].

EYAINETO.

Unter den Münzen von Syrakus, welche mit diesem Namen bezeichnet sind, lassen sich zwei Klassen unterscheiden. Die eine wird gebildet durch mehrere grosse Medaillons mit dem schilfbekränzten Kopf der Arethusa; hier findet sich *EYAINE* [Torremuzza Auctar. I, t. 7, 2; Luynes, choix de méd. gr. pl. 8, 3] oder fragmentirt AINE (R. R. 1, 7) oder abgekürzt *EY* (R. R. lettre à Luynes p. 19) unter dem Halse und zwar auf dem von R. Rochette publicirten Exemplare in noch grösseren Buchstaben als der Name der Stadt. Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Klasse kleinerer Medaillons mit den gewöhnlichen Typen des weiblichen Kopfes auf der Vorder-, und des Viergespanns auf der Rückseite; hier ist zwischen dem Wagenlenker und der schwebenden Nike ein Täfelchen angebracht und darauf mit sehr kleinen Buchstaben *EYAI*, *EYAIN* oder *EYAINETO* geschrieben: [Torremuzza, t. 73, n. 5. 6]; Mus. Hunter t. 53, 3; R. R. I, 6; vgl. Lettre à Mr. Schorn p. 89. — Durchaus verwandter Art sind einige Medaillons von Katana: lorbeerbekränzter Apollokopf linkshin, davor die delphische Wollenbinde; dahinter ein Seekrebs, darüber *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*; ℞. Viergespann bei einer Säule vorbei nach links fahrend, darüber schwebende Nike, den Kranz in der Rechten und in der Linken ein Täfelchen mit der Inschrift *EYAIN* tragend; im Abschnitt ein Taschenkrebs: R. R. I, 8; Noehden: spec. of anc. coins n. 9, p. 31; [Torremuzza num. vet. Sic. t. 20, 4, wo nur fälschlich *EYAO*]; und Mionnet descr. I, p. 226, n. 146, wo *EYAO..* gelesen ist. Endlich wird von R. Rochette noch eine kleinere Münze von Katana hierhergezogen: Viergespann nach rechts fahrend, darüber Nike mit einem Kranze, darunter *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*; ℞. jugendlicher Kopf nach der Inschrift *AMENANO* der des Flussgottes dieses Namens, linkshin, umgeben von drei Fischen; unter dem Halse in verhältnissmässig grossen Buchstaben *EYAI*. Ein zweites Exemplar dieser Münze befindet sich in München: Streber (im Kunstbl. 1832, S. 162), welcher auch bemerkt, dass auf einer andern Medaille in der Münchener Sammlung der Name ganz ausgeschrieben sei: *EYAINETOY*.

Blicken wir auf das uns vorliegende Material, so werden wir nach den von uns im Allgemeinen befolgten Grundsätzen keinen Anstand nehmen, die Inschrift des Täfelchens auf den Münzen von Syrakus sowohl, wie auf denen von Katana auf einen Stempelschneider und zwar auf einen und denselben zu beziehen. Um so stärker werden dagegen wegen eben dieser Grundsätze unsere Zweifel hinsichtlich der grossen Medaillons von Syrakus (und in Folge dessen auch der kleinern Münzen von Katana) sein. Denn wollen wir in einer Inschrift von solcher Grösse den Namen eines Künstlers erkennen, so verlieren wir damit jeden Maassstab, einen solchen von irgend welchen andern Namen zu unterscheiden. Allerdings beruft sich R. Rochette (Lettre à Luynes p. 22) auch auf die Uebereinstimmung im Styl aller der angeführten Münzen. Allein dieses Kennzeichen scheint mir bei einer keineswegs scharf hervortretenden Eigenthümlichkeit der Behandlung von sehr problematischer Beweiskraft. Es mag also der Entscheidung der Numismatiker überlassen bleiben, ob die Identität der Namen hier auch die Identität der Personen mit Nothwendigkeit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit voraussetzen lässt.

ΕΥΘ,

auf einem unter Eumenos näher zu besprechenden Münztypus von Syrakus (R. R. II, 16), w. m. s.

ΕΥΚΛΕΙΔΑ.

Diesem Namen begegnen wir erstens auf manchen der kleineren Medaillons von Syrakus, welche auf der Vorderseite einen weiblichen Kopf von vier Delphinen umgeben, auf der Rückseite das gewöhnliche Viergespann in verschiedenen Wendungen zeigen; und zwar findet er sich immer auf der Vorderseite: *ΕΥΚΛ* || *ΕΙΔΑ* auf einem Diptychon neben dem Halse, Mus. Hunter. t. 52, 17; R. R. I, 2; [vgl. Torremuzza num. vet. Sic. t. 72, n. 11]; *ΕΥΚΛΕΙΔΑ* unter dem Halse: Payne-Knight num. vet. p. 254, 65; *ΕΥΚΛΕΙ* auf der Binde, welche das Haar im Nacken zusammenhält: R. R. I, 3 u. 4; ebenso auf einer kleinen entfalteten Rolle unter dem Halse: R. R. 5. Als besonderes Kennzeichen tritt bei den von R. Rochette unter 2, 3, 4 publicirten Typen noch hinzu, dass sie abweichend von allen andern syrakusanischen Münzen die Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΣ* statt — *ΣΙΩΝ* führen. Während

sie aber sonst unter einander einen sehr verwandten Charakter haben, finden wir den Namen des Künstlers auch auf Münzen mit einem ganz verschiedenen Gepräge der Vorderseite: nemlich kleinen Medaillons, auf welchen ein prächtiger behelmter Kopf der Pallas in der Vorderansicht umgeben von vier Delphinen und der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ* dargestellt ist. Hier steht der Name *ΕΥΚΛΕΙΔΑ* über dem Stirnschilde des Helmes, klein und an sehr versteckter Stelle: Noehden, spec. of anc. coins, n. 20, p. 51; P. Knight, num. vet. p. 251, K, 3; Mus. Borb. I, t. 56, 4, wo nur der Name nicht ganz richtig gelesen ist; ein viertes Exemplar in Wien: Streber im Kunstbl. 1832, S. 162.

ΕΥΜΗΝΟΥ.

Wir haben schon unter Euaenetos unsern Zweifel darüber geäussert, ob die Identität eines Namens auf Münzen einer oder mehrerer nahe bei einander liegender Städte genüge, auch Inschriften von ganz verschiedenem Charakter auf eine und dieselbe Person zu beziehen. Wir müssen diese Zweifel hinsichtlich des Eumenos wiederholen (so nemlich, nicht Eumenes ist nach Letronne: Rev. arch. 1848, p. 118 der Name zu lesen). Unter den zahlreichen Typen, auf welchen dieser Name wiederkehrt, ist nur einer, der sich ohne Bedenken den im Allgemeinen aufgestellten Grundsätzen fügt: der eines kleinen Medaillons von Syrakus mit dem weiblichen von vier Delphinen umgebenen Kopfe auf der einen und dem Viergespann auf der andern Seite; hier findet sich nemlich der Name *ΕΥΜΗ* || *ΝΟΥ* ganz klein auf der Stirnbinde des Kopfes: Mus. Hunter t. 52, 14; [Torremuzza num. v. Sic. t. 72, 7]. Bei allen übrigen wird namentlich durch eine genauere Zusammenstellung die Beziehung auf einen Künstler zweifelhaft. Der Name erscheint in verschiedenen Abkürzungen und ohne Unterschied bald auf der Vorderseite, bald auf der Rückseite der Münzen, so z. B. *ΕΥ* zugleich unter dem Halse des Kopfes und ebenso zwischen den Füssen der Rosse des Gespannes derselben Münze: R. R. I, 15; Hunter 52, 18. Dass hier *ΕΥ* wirklich der Anfang des Namens Eumenos sei, ist mindestens wahrscheinlich, indem auf der Rückseite einer Münze des Eukleidas nach R. Rochette's Angabe sich an gleicher Stelle *ΕΥ* und *ΕΥΜΗΝΟΥ* findet. Ganz ausgeschrieben *ΕΥΜΗΝΟΥ* steht

er sowohl hinter dem Kopf als im Abschnitte unter dem Gespanne auf derselben Münze bei Hunter t. 53. 1; Payne-Knight p. 254, 58; (ein Exemplar in München soll nach Streber im Kunstbl. 1832, S. 162 deutlich *ΕΥΜΗΛΟΥ* haben); nur unter dem Kopf *ΕΥΜ*, R. R. II, 12; P. Knight, 254, 66; *ΕΥΜΗΝΟΥ*, R. R. II, 11, 13, 14. Hierher glaube ich auch noch eine kleinere Münze von Syrakus ziehen zu müssen, auf deren Rückseite ein mit Schild und Speer voranstürmender Krieger mit der Umschrift *ΛΕΥΚΑΣΠΙΣ*, auf der Vorderseite unter dem weiblichen Kopfe *ΕΥΜΕΝΟΥ* sich findet: Hunter t. 53, 20; denn dass das *Ε* der zweiten Silbe nicht der kurze Vokal, sondern der Vokal des alten Alphabets ist, zeigt ein anderes Exemplar dieser Münze mit der Umschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ* bei P. Knight p. 255, O, 2. Mit besonderem Nachdruck weist endlich R. Rochette auf mehrere Münzen hin, an welchen Eumenos mit einem andern Künstler gemeinschaftlich gearbeitet haben soll, nemlich je einer eine Seite. Hierher gehört die unter Eukleidas an erster Stelle erwähnte Münze, welche vorn auf einem Diptychon den Namen dieses Künstlers, auf der Rückseite unter dem Viergespann *ΕΥΜΗΝΟΥ* oder *ΕΥ* zeigt: Hunter t. 52, 17; R. R. I, 2; vgl. Lettre à Mr. Schorn p. 88; ferner eine Münze des Euaenetos mit dem Namen an gewöhnlicher Stelle auf dem Täfelchen und *ΕΥΜΗΝΟΥ* in schlechter Schrift unter dem Kopfe der Vorderseite: [Torremuzza Auctar. I, t. 7, 4]; endlich eine Münze, wo dem *ΕΥΜ* unter dem Kopfe *ΕΥΘ* neben einem Triton in dem Abschnitt unter dem Viergespann der Rückseite entspricht: R. R. II, 16, Hunter t. 53, 5; Noehden spec. of anc. coins, t. 19, p. 61. Eine unbefangene Betrachtung scheint mir hier zu einer Folgerung führen zu müssen, welche der von R. Rochette gezogenen gerade entgegengesetzt ist. Die Inschriften des Eukleidas und Euaenetos zeigen nemlich durch die besondere Art, wie sie angebracht sind, dass sie mit den durch nichts ausgezeichneten des Eumenos keineswegs auf gleiche Linie gestellt werden dürfen. In dem zuletzt angeführten Beispiele stehen allerdings *ΕΥΜ* und *ΕΥΘ* zu einander völlig parallel: aber hier gilt wieder, was über die ganze grosse Masse der mit Eumenos bezeichneten Münzen zu bemerken ist: dass nemlich auf sie keiner der Grundsätze Anwendung findet,

nach welchen wir überhaupt Künstlerinschriften zu erkennen uns berechtigt glauben. Wir können also, sofern nicht etwa durch spätere Untersuchungen diese Grundsätze selbst eine Modification erleiden müssen, Eumenos nur auf Grund der an erster Stelle angeführten Münze unter die Stempelschneider zählen.

ΕΥΦΑΣ

wird schwerlich seinen Platz unter den Künstlern behaupten können. R. Rochette (Lettre à Luynes p. 41) gesteht selbst, dass der Charakter der Inschrift *ΕΥΦΑ* auf der Rückseite mehrerer Münzen von Thurium (Mus. Borb. V, t. 45, 3 u. 4; Carelli t. 165, 5 u. 6; vgl. t. 168, 46 u. 59) vielmehr auf eine Magistratsperson hindeutet. Wenn er trotzdem an einen Künstler denkt, so beruft er sich dafür auf eine Münze von Heraklea [Sestini, mus. Fontana P. III, t. 1, n. 11], auf welcher sich in kleinen Buchstaben *ΡΥΦΑΣ* (zu lesen *ΕΥΦΑΣ*) finde; es sei aber unwahrscheinlich, dass ein so seltener Name für Magistratspersonen in zwei verschiedenen Städten wiederkehren solle, während ein Künstler recht wohl für beide gearbeitet haben könne. Allein wenn auch der letzte Fall recht wohl als möglich zugegeben werden mag, so ist darum doch der erstere nicht als unmöglich abzuweisen. Namentlich aber darf dies so lange nicht geschehen, als nicht wenigstens auf der Münze von Heraklea die Inschrift durch gewichtige Gründe als die eines Künstlers nachgewiesen ist.

ΖΩΙΛΟΥ

auf einigen seltenen Tetradrachmen des Perseus von Makedonien, theils unter dem Kopfe, theils auf dem Diadem, stets in sehr feiner Schrift: [Sestini Mus. Fontana t. 6, 5; class. gen. 40].

ΗΡΑ

auf dem Helme des Pallaskopfes einer Münze von Velia im Besitze des Herzogs von Luynes [choix de méd. gr. pl. III, 16].

ΘΕΟΔΟΤΟΣ,

auf Münzen von Klazomenae: Lorbeerbekränzter Apollokopf von vorn gesehen, links *ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ*; ℞. stehender Schwan, die Flügel schlagend; rings herum: *ΜΑΝΔΡΩ ΝΑΞ(κλ)ΑΙΟ*: Luynes: Mon. dell' Inst. 1841, t. 35, n. 25; ein

anderes Exemplar, aber aus anderem Stempel und mit der Inschrift *ΠΥΘΕΟΣΠ(υθεον κλ)Α* (ζομενιος) auf der Rückseite: ib. n. 26; vgl. Bull. d. Inst. 1839, p. 137—138, wo auf dem einen Exemplar fälschlich *ΣΟΔΙΤΟΣ* statt *ΘΕΟΔΟΤΟΣ* gelesen wurde.

ΗΙΠΠΟΚΡΑΤΗΣ,

auf Münzen von Rhegion: lorbeerumkränzter Apollokopf rechts hin, davor *ΡΗΓΙΝΟΣ*, dahinter ein Lorbeerzweig von zwei Blättern, auf demjenigen, welches dem Halse näher steht:

ΗΤΑϘΚ
Σ *ΙΠΠΟ*

℞. Löwenkopf von vorn: J. Friedländer: Arch. Zeit. 1847, S. 119; Taf. 8, 6. Zwei andere Exemplare führt R. Rochette aus dem Catalog der Thomas'schen Sammlung [1 portion etc. p. 25, n. 166 u. 167] an, auf welchen die Buchstaben folgendermassen vertheilt sind:

ΚΡΑΤΗ *ΟΠΠΙΣ*
ΟΠΠΙΣ *ΚΡΑΤΗ*

ΙΣΙΔ,

bekannt durch eine Tetradrachme des Königs Seleukos IV.: Kopf des Königs, rechts hin; ℞. sitzender unbekleideter Apollo, den Pfeil in der Rechten betrachtend, während er mit der Linken den Bogen neben sich auf den Boden stützt; *ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ*, im Abschnitt: *ΗΡ*ΜΓ. Die Buchstaben *ΙΣΙΔ* finden sich ganz klein in dem Raume zwischen Bogen und Sehne: R. R.: Lettre à Mr. Schorn, Vignette zu S. 1.

ΚΙΜΩΝ.

Zu den schönsten Münzen des Alterthums gehören die grossen Medaillons von Syrakus, welche auf der Hauptseite einen weiblichen Kopf nach links gewendet und von vier Delphinen umgeben mit der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ* zeigen. Besonders elegant unter diesen sind wiederum diejenigen, bei welchen das Haar im Nacken in einem Netz gesammelt ist. Auf der Rückseite finden wir das gewöhnliche Viergespann nach links gewendet mit der schwebenden Nike, welche dem Lenker einen Kranz entgegenbringt; im Abschnitt ist die Rüstung eines Hopliten gebildet, unter welcher in den besser erhaltenen Exemplaren die Inschrift *ΑΘΛΑ* steht.

Diese Medaillons sind, wenn nicht sämmtlich, doch zum grossen Theile für Arbeiten des Kimon zu halten, da sich sein Name vollständig oder abgekürzt auf einer ganzen Reihe der noch vorhandenen Exemplare findet. Hier mag nur ein Theil der durch Beschreibung oder Abbildung genauer bekannten angeführt werden: *KIMΩN* auf dem Delphine unter dem Kopfe und *K* auf der Stirnbinde: Noehden, spec. of anc. coins. pl. 13; [Torremuzza, t. 72, 1; cf. 2 u. 5]; R. R. 1, 1; P. Knight, p. 251, 1, 6; *KIM* auf der Stirnbinde: P. Knight ib. n. 8; Luynes: Mon. dell' Inst. 1, t. 19, 3; Mus. Sanclement. 1, t. XI, n. 120; [Sestini descr. num. vet. t. 1, 15], wo ausserdem der volle Name *KIMΩN* sich auf dem schmalen Streifen findet, welcher dem Gespanne zur Basis dient. Nach der Bemerkung R. Rochette's (Lettre à Mr. Schorn, p. 86) soll letzteres sogar immer der Fall sein und die Schrift sich nur durch ihre ganz ungewöhnliche Kleinheit bisher dem Auge entzogen haben. *K* allein auf der Stirnbinde: Hunter t. 52, 9. — Ausser diesem Typus ist noch ein anderer von der Hand des Kimon durch einige kleinere Medaillons von Syrakus bekannt: weiblicher Kopf mit bewegtem Haar, von vorn gesehen; zu jeder Seite ein Delphin; das Ganze von einem Perlenringe umgeben; ausserhalb desselben über dem Kopfe *APEΘoΣA*; ℞ Viergespann nach links sich bewegend, darüber Nike und *ΣYPAKOΣIΩN*, im Abschnitt eine Aehre. Auf diesen Münzen findet sich der Name des Künstlers auf dem Stirnbande ganz ausgeschrieben *KIMΩN*: Mionnet descr. I, p. 297, n. 762; pl. 67, 4; [Thomas Catal. p. 83—84, n. 592].

Die Kenntniss eines zweiten Stempelschneiders, dessen Name mit *KI* beginnt, verdanke ich einer Mittheilung J. Friedlaenders: „Eine vollkommen erhaltene Tetradrachme Alexanders d. Gr., welche kürzlich für die k. Sammlung in Berlin erworben wurde, hat die gewöhnlichen Typen, den jugendlichen Kopf des Herakles mit dem Löwenfell, rechtshin; auf der Rückseite die Aufschrift *AΛEΞANΔPOY*, den sitzenden Juppiter linkshin, mit Adler und Scepter; auf den beiden Ecken der Rückenlehne stehen kleine Victorien; im Felde links ist ein Handleuchter mit brennendem Licht, darunter [monogram] (d. h. *ΔI*); unter dem Throne steht ein Monogramm [monogram], was man *ΠYX* (etwa *Πύχνων*) auflösen könnte; auf dem

Sitzbrette des Thrones *KI*. Die Verborgenheit der Stelle und die Kleinheit der Buchstaben machen es sehr wahrscheinlich, dass *KI* der Anfang eines Stempelschneidernamens sei, während die Magistratsnamen hier wie gewöhnlich monogrammatisch mit grösseren Buchstaben ins Feld geschrieben sind. Die ungewöhnliche Schönheit und Sauberkeit der Münze erklärt, warum der Künstler seinen Namen darauf schrieb. Wahrscheinlich ist diese Münze in Lampsakos geprägt, dessen Wappen ein solcher Handleuchter ist; bekanntlich auch das von Amphipolis in Makedonien; allein die makedonischen Münzen Alexanders sind viel roher als diese und andere kleinasiatische.«

ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ,

ganz klein auf der Vorderseite des geflügelten Helmes eines fast ganz nach vorn gewendeten Pallaskopfes auf einer Münze von Velia, deren Rückseite den gewöhnlichen Löwen mit der Inschrift *ΥΕΛΗΤΩΝ* zeigt: R. R. III, 21. Die von R. Rochette gegebene Lesung *ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ* wird bestätigt durch mehrere Exemplare: Mus. Borb. V, t. 49, n. 9; [Sestini: Mus. Fontana, P. III, t. 1, fig. 14]; Payne-Knight, nummi vet. p. 299, A, 29; so dass *ΚΑΣΙΔΩΚΟΥ* bei Magnan Lucan. num. t. 13, 8; *ΕΛΕΥΔΩΡΟΥ* bei Combe: Mus. Hunter, t. 61, f. 18 und Mus. brit. p. 45, 2 als ungenau zu betrachten sind. Wegen der Aehnlichkeit der Arbeit will Streber (Kunstbl. 1832, S. 162) dem Kleudoros auch die Münzen von Velia zuschreiben, welche bald hinter dem Kopfe der Minerva, bald unter den Füssen des Löwen, bald auf beiden Seiten das Monogramm [monogram] oder [monogram] (*ΚΛΕΥ*) tragen. Mir scheint jedoch diese Annahme mit grosser Vorsicht aufgenommen werden zu müssen, weil sie eine bedeutende Modification der Grundsätze erheischt, nach denen wir die Künstlernamen von denen der Magistrate glauben scheiden zu dürfen.

ΜΟΛΟΣΣΟ,

häufig auf Münzen von Thurium mit dem Pallaskopfe auf der einen und dem stossenden Stier nebst der Inschrift *ΘΟΥΡΙΩΝ* auf der andern Seite: R. R. III, 22. Die Inschrift *ΜΟΛΟΣΣΟ* hat allerdings, um sicher für einen Künstlernamen zu gelten, etwas zu grosse Buchstaben. Doch spricht für die Annahme eines solchen der Ort, wo sie sich

findet: nemlich auf der zu einem schmalen Streifen verstärkten Grundlinie, auf welcher sich der Stier bewegt.

NEYANTOΣ

auf Münzen von Kydonia: weiblicher bekränzter Kopf, rechtshin, dahinter: *NEYANToΣ EΠoEI;* ℞ *KYΔΩN*, nackter Mann stehend, der einen Bogen spannt, rechtshin: Eckhel D. N. II, p. 309; Mionnet descr. II, 271, n. 112; Suppl. IV, pl. 9, 2; ein anderes Exemplar mit sehr flüchtiger Schrift und *EΠ* statt *EΠOIEI*: Dumersan, descr. du cab. Allier p. 55.

NIKANΔPO,

ebenfalls auf einer Münze von Thurium, über welche J. Friedlaender (Arch. Zeit. 1847, S. 117; vgl. T. VIII, n. 3) folgendes bemerkt: „Behelmter Pallaskopf rechtshin, der Helm ist mit der Scylla geschmückt, in der ausgestreckten linken Hand hält sie ein Ruder, welches auf der linken Schulter aufliegt, an ihrem Leibe sind die Hundeköpfe sichtbar. — ℞ Stossender Stier rechtshin, darüber *ΘOYPIΩN*, auf einem Streifen, welcher die Base für den Stier bildet, steht *NIKANΔPO*, über diesem Streifen eine Heuschrecke, unter dem Streifen ein Fisch. — Die Aufschrift *NIKANΔPO* bricht so ab, obgleich der Raum es nicht bedingt. Die Buchstaben sind vollkommen erhalten; wäre noch ein Schlussbuchstabe dagewesen, so würden gewiss Spuren desselben sichtbar sein.... Molossos und Nikandros sind wohl gewiss Künstlernamen, die Klarheit (Kleinheit?) der Buchstaben, die Stelle, wo die Namen wenig in die Augen fallend stehen, sprechen dafür. Ein anderer Grund, dass es Namen von Künstlern, nicht von Magistraten sind, ist folgender: die obersten Magistrate wechselten häufig; wenn sie das Recht hatten, ihre Namen auf die Münzen zu setzen, so übten sie es alle nach einander aus, es findet sich dann eine ganze Reihe wechselnder Namen auf den Münzen einer Stadt. Auf den Silbermünzen von Thurium sind aber nur die beiden Namen Molossos und Nikandros ausgeschrieben, die Namen der Magistrate dagegen nur durch Anfangsbuchstaben bezeichnet, welche jedoch an bedeutenderer Stelle, zum Beispiel unter dem Stadtnamen stehen."

[*NI*, *NK*.

Die Deutung dieser Inschriften syrakusanischer Münzen auf

einen Künstler Nikon ist von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 92) selbst wieder aufgegeben worden].

NOY(K)AIΔA.

Torremuzza [t. 73, n. 2 u. 3] hat zwei kleine Medaillons von Syrakus publicirt, deren eines die Inschrift *NOY* auf dem Abschnitt der Rückseite, das andere *NOY* auf dem Stirnbande des Kopfes der Vorderseite, (*x*) *AIΔA* im Felde der Rückseite zeigt. Ob sich die Inschriften der beiden Seiten, wie R. Rochette will, zu einem Worte vereinigen lassen, scheint zweifelhaft, da nach Streber (Kunstbl. 1832, S. 163) sich Beispiele für eine solche Trennung wohl bei Städte-, nicht aber bei Eigennamen finden. Dadurch aber verliert auch die weitere Vermuthung, für *NOY* sei *EY* zu lesen, viel von ihrer sonstigen Wahrscheinlichkeit. Ob und welcher Künstlername daher hier zu erkennen sei, wird sich erst nach einer genauern Prüfung der Münzen selbst entscheiden lassen. Streber (a. a. O.) bemerkt sogar, dass auf einer Medaille in München, welche mit der von Torremuzza publicirten genau übereinstimmt, deutlich auf dem Stirnbande *ΦPY* und auf der Rückseite: *IΔA* zu lesen sei.

OΛYM

auf einer Münze von Neapel: weiblicher Kopf, rechtshin; unter ihrem Halse *OΓ*. ℞ Stier mit Menschengesicht, rechtshin, von Nike bekränzt; im Abschnitt *NEOΠOΛITΩ*, zwischen den Füssen des Stieres *O ΛY M*: R. R. III, 27. Wenn sich schon hier bei einer Vergleichung vieler andern Münzen von Neapel (s. Carelli num. Ital. vet. t. 73 sqq.) gegen die Annahme eines Künstlernamens mancherlei Zweifel erheben, so spricht alles dagegen, mit R. Rochette einen solchen: Olympis, auf einer von Avellino (It. vet. num. supp. p. 31, n. 561) beschriebenen Münze von Tarent zu erkennen, welche jetzt bei Carelli num. It. vet. t. 113, n. 181 abgebildet ist: *TAPAΣ* auf einem Delphin reitend, mit der Diota in der ausgestreckten Rechten, dem Füllhorn in der Linken, hinter ihm ein Dreifuss; ℞ jugendlicher Renner zu Ross, die Rechte zum Wurf erhoben; hinter ihm ein Kranz. Der Name *OΛYMΠIΣ* unter dem Rosse in grossen Buchstaben unterscheidet sich in keiner Weise von unzähligen andern Namen auf tarentinischen Münzen. Eben so wird es sich mit einer andern tarentinischen, früher fälschlich Herakleа

beigelegten Münze verhalten: Beger thes. Brand. I, 144; Mionn. suppl. I, p. 299, n. 662, vgl. R. R. Lettre à Luynes, p. 34, 3: Pallaskopf rechtshin, der Helm mit dem Triton verziert; ℞ Eule, rechtshin, einen Zweig in den Krallen haltend; im Felde ein Kranz; dazu die Inschrift *ΟΛΥΜΠΙΣ*. Wenigstens bezeichnen die Namen auf Münzen mit denselben Typen (Carelli t. 115) keineswegs Künstler. — Eher möchte dies auf der folgenden, von R. Rochette nicht beachteten Münze von Arkadien der Fall sein: Kopf des Zeus mit Lorbeer bekränzt, linkshin; ℞ Jugendlicher Pan, die Rechte auf das Pedum gestützt, auf einem Felsen sitzend; im Felde ΑΡ, unten auf dem Felsen neben einer Syrinx ΟΛΥΜ: Mionnet descr. II, p. 244, 7; pl. 73, 6, Hunter t. 7, 4. Denn hier bieten die Kleinheit der Buchstaben und die Stelle, wo dieselben angebracht sind, uns zwei der Hauptkriterien dar, nach denen wir die Namen der Künstler auf Münzen erkennen zu müssen glauben.

ΠΑΡΜΕ.

Von den Münzen verschiedener Städte betrachten wir zuerst die von Neapel: Kopf der Parthenope rechtshin; unter dem Halse *ΠΑΡΜΕ*, dahinter Artemis mit der Fackel ansteigend; ℞ Stier mit Menschengesicht von Nike bekränzt; zwischen seinen Füssen eine Biene; im Abschnitt *ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ*: R. R. III, 24; Carelli, t. 75, n. 69. Hier ist die im Verhältniss zu andern Inschriften an derselben Stelle auffallende Kleinheit der Buchstaben der Annahme eines Künstlernamens offenbar günstig: eben so ungünstig dagegen auf einer von Sestini (medagl. gr. del mus. di S. A. Crist. Federigo p. VI.) beschriebenen bronzenen Münze von Thurium, sofern wir sie mit einer silbernen derselben Stadt bei Carelli (t. 168, n. 64) vergleichen dürfen: behelmter Pallaskopf; ℞ Stossender Stier, darüber *ΘΟΥΡΙΩΝ* und in zweiter Linie mit Buchstaben von der nemlichen Grösse *ΠΑΡ*. Denn dieser *Παρ*... ist doch wahrscheinlich mit dem *Παρμε*... bei Sestini identisch. Ebenfalls zweifelhaft stellt sich die Sache bei einigen syrakusanischen Medaillons: Weiblicher Kopf linkshin, umgeben von vier Delphinen. Darüber *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ*; unter dem Halse *ΠΑΡΜΕ*; ℞ Viergespann, dessen Lenker von Nike gekrönt wird: R. R. II, 17; Mus. Hunter. t. 52, n. 16. Denn auch hier erscheinen die Buchstaben für einen Künstler-

namen zu gross. Ob sich dies auch mit der Inschrift *ΠΑΡ* eines andern Medaillons bei Torremuzza [auctar. II, t. 6, 5] so verhält, vermag ich nicht zu entscheiden. Aber auch im günstigen Falle wäre dadurch die Identität der Person auf den Münzen von Neapel und Syrakus, welche R. Rochette annimmt, noch keineswegs bewiesen.

ΠΟΛ, s. *ΑΠΟΛ*.

ΠΡΟΚΛΗΣ,

kommt auf den Münzen zweier sicilischer Städte vor, Naxos und Katana: Lorbeerbekränzter Apollokopf, rechtshin; vor dem Gesicht *ΝΑΞΙΩΝ*, hinter dem Halse ein Blatt; ℞ Silen mit dem Kantharos in der Rechten, einem thyrsusartigem Zweige in der Linken, hat sich mit dem rechten Knie niedergelassen; zu seiner Rechten eine Herme, zur Linken eine Epheu- oder Pappelstaude. Auf dem Streifen, auf welchem er kniet, in ganz kleinen Buchstaben: *ΠΡΟΚΛ*: R. R. II, 19; auf einem andern Exemplar *ΠΡΟΚΛΗ*: Millingen anc. coins of gr. cit. and kings, t. II, n. 15; [Luynes Choix de med. pl. VII, n. 7]. — Auf der Münze von Katana sehen wir einen bekränzten Kopf, linkshin; vor dem Gesicht zwei Fische, hinter dem Halse ein Blatt. Darüber *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ;* unter dem Halse ganz klein: *ΠΡΟΚΛΗΣ;* ℞ Viergespann, dessen Lenker von Nike gekrönt wird: R. R. Lettre à Mr. Schorn, Vignette zur Vorrede.

ΣΩ, *ΣΩΣ*,

auf Münzen von Tarent: Taras (*ΤΑΡΑΣ*) auf dem Delphin, linkshin, in der Rechten einen nicht ganz deutlichen Gegenstand, in der Linken den Dreizack haltend; hinter ihm ein bärtiger Kopf und Ͳ; ℞ Reiter nach rechts sprengend, unter ihm *ΖΩΠΥΡΙΩΝ* (so nach R. Rochette, nicht *ΑΡΙΣΤΙΩΝ*); am Ende dieser Inschrift ein kleiner Stierschädel und zwischen dessen Hörnern *ΣΩ*: R. R. I, 38; vgl. Hunter t. 55, 24; Carelli t. 110, 129. Hierzu gesellt sich noch eine kleinere Münze, ebenfalls von Tarent: Taras (*ΤΑΡΑΣ*) auf dem Delphin, rechtshin, in der Rechten etwas emporhaltend; unter ihm zur Linken, auf einer entfalteten Rolle *ΣΩ;* ℞ Pferd, rechtshin. Wie diese Buchstaben zu ergänzen sind, wage ich nicht zu entscheiden: denn der ausgeschriebene Name *ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ* auf tarentinischen Münzen, auf den R. Rochette hinweist, hat als Magistratsname mit dem ab-

gekürzten des Künstlers nichts zu thun. Eben so ist es unbestimmt zu lassen, ob die Buchstaben *ΣΩ* und *ΣΩΣ* auf dem Helme des Pallaskopfes mehrerer Münzen von Thurium [Magnan misc. num. tom. I, t. 46, 4; 50, 1 u. 2], wenn sie auch einen Stempelschneider bezeichnen, auf den der tarentinischen Münzen zu beziehen sind.

[Σ]ΩΣΟΣ.

Auf einer Münze von Histiaea auf Euboea findet sich die Inschrift *[Σ]ΩΣΟΣ* in sehr kleinen Buchstaben auf dem Vordertheil des Schiffes, welches die Heroine Histiaea trägt: Sestini, lett. num. tom. VIII, t. 5, n. 18, p. 55.

ΣΩΣΩ, ΣΩΣΙΣ.

Auf einem Medaillon von Syrakus mit dem gewöhnlichen Typus eines weiblichen von Delphinen umgebenen Kopfes auf der Vorder-, und dem Viergespann auf der Rückseite, findet sich auf dem Stirnbande in kleinen Buchstaben eine Künstlerinschrift, welche Noehden (spec. of anc. coins p. 49) *ΣΩ* liest; R. Rochette bemerkt, dass auf der Tafel bei Noehden (14) *ΣΩΣ* stehe, aber auch das ist nicht genau: sie bietet vielmehr dar: *ΣΩ* / *ΩΜ*. Wenn daher R. Rochette weiter angiebt, dass sich auf einer Münze Gelon's II. [Mus. Pemb. II, t. 78; Torremuzza, t. 102, 1] ausgeschrieben *ΣΩΣΙΣ* finde, so wird es einer nochmaligen Untersuchung der Münzen selbst bedürfen, um zu entscheiden, ob es sich hier um zwei verschiedene, oder um denselben, nur das eine Mal falsch gelesenen Namen handelt.

ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ,

auf Münzen von Velia: Behelmter Pallaskopf rechtshin; auf der Scheide, in welcher der Helmbusch befestigt ist: *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ;* ℞ Löwe, der an seiner Beute nagt, linkshin, über ihm schwebende Nike und *ΦΙ*; im Abschnitt *ΥΕΛΗΤΩΝ:* R. R. III, 20; Carelli t. 140, n. 52; Mus. Hunter t. 61, 19. Aehnlich, nur *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ:* Mus. Borb. V, 45, 11; P. Knight, p. 298, A, 11; eben so, aber auf der Rückseite statt der Nike die beiden Dioskuren: Carelli n. 51, M. Borb. ib. 12 [Sestini Mus. Font. p. III, t. I, 13.]. Auf einer dritten Varietät, wo der Löwe rechtshin gewandt ist, der Name der Stadt über ihm steht und im Abschnitt *Φ* und *Ι* sich zu beiden Seiten einer Epheuranke finden, ist bei Carelli n. 53

ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΙΣ nur ungenau für *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ* gelesen, während M. Borb. ib. 10 das Richtige steht. — So wenig wir zweifeln, dass dieser ausgeschriebene Name der eines Künstlers ist, so dürfen wir doch die Buchstaben *ΦΙ* der Rückseite theils wegen ihrer Grösse, theils wegen ihres zu häufigen Vorkommens auf Münzen von Velia, nicht auf denselben beziehen.

ΦΙΛ,

auf dem Helm des Pallaskopfes mehrerer Münzen von Heraklea in Lukanien: [Sestini, Mus. Font. III, t. 1, 12]. So naheliegend uns die Ergänzung *ΦΙΛΩΝ* erscheint, so zweifle ich doch, ob für deren Richtigkeit ein Beweis aus einer anderen Münze von Heraklea [Sestini ib. p. 4, n. 12; Avellino Ital. vet. num. Heraclea n. 1] genommen werden kann, sofern diese mit der bei Carelli (p. 86, n. *18 u. *19) beschriebenen übereinstimmt: denn dort findet sich die Inschrift *ΦΙΛΩ* im Felde der Rückseite.

ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ

auf Münzen von Syrakus: weiblicher Kopf linkshin, von schönem, noch etwas strengem Style, umgeben von vier Delphinen und der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ;* unter dem Halse *ΦΡΥΓΙΛΛ* || *ΟΣ:* R. R. Lettre à Mr. Schorn, Titelvignette 2; die Rückseite soll mit der übereinstimmen, welche die Anfangsbuchstaben *ΕΥΘ* trägt: R. R. S. 81, 1. Die verhältnissmässige Grösse der Buchstaben muss hier gegen die Beziehung auf einen Künstler einigen Zweifel erwecken. Doch wird die Annahme eines solchen ausserdem durch eine andere, eine kleine Bronzemünze, gesichert: weiblicher Kopf linkshin; auf der Binde, welche das Haar im Nacken zusammenhält *ΦΡΥ;* ℞ Rad mit vier Speichen, zwischen denen die Buchstaben *ΣΥ ΡΑ* und zwei Delphine vertheilt sind: R. R. Lettre à Mr. Schorn, Vignette am Ende der Vorrede. Da Künstlernamen sonst auf Bronzemünzen durchaus nicht vorkommen, so glaubt R. Rochette, dass der Stempel der vorliegenden, namentlich auch wegen der Feinheit seiner Arbeit, eigentlich zur Prägung in Gold bestimmt gewesen und vielleicht nur zur Probe für Bronze angewendet worden sei. — Ueber die angebliche Identität des Phrygillos auf den Münzen und auf einem geschnittenen Steine vgl. den Schluss der Einleitung.

ΧΟΙΚΕΩΝ oder *ΧΟΙΡΙΩΝ*, s. *ΑΠΟΛΛ*.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KÜNSTLER.

Zweiten Bandes zweite Abtheilung.

DIE GEMMENSCHNEIDER.

Die wichtigsten, in den Citaten stets wiederkehrenden Werke werden der Kürze wegen in folgender Weise angeführt:

Bracci = Memorie degli antichi incisori. 2 Voll. fol.

Cades = Die von Cades veranstaltete grosse Sammlung von Gemmenabdrücken, nach der Nnmerirung des Kestner'schen Exemplars in Hannover.

de Jonge = Notice snr le cabinet de S. M. le Roi des Pays-Bas.

Köhler = Abhandlnng über die geschnittenen Steine mit dem Namen der Künstler: Gesammelte Schriften, Band III.

Lippert = Daktyliothek, nach den Nnmmern citirt.

Raspe = Catalogue de Tassie, nach den Nummern citirt.

R. Rochette Lettre = Lettre à Mr. Schorn. 2 édit. 1845.

Stephani bei Köhler = in den Noten zu Köhler's Abhandlnng.

— Angebl. Steinschn. = Ueber einige angebliche Steinschneider des Alterthums; ans den Mém. de l'acad. de Pétersbonrg; VI. sér. Sciences polit. etc. T. VIII.

Stosch = Gemmae antiquae coelatae sculptor. nominib. insign.

de Thoms = Cabinet dn comte de Thoms.

Toelken Sendschr. = Sendschreiben an die kais. Akademie zn Petersburg.

Winck. Descr. = Winckelmann Description des pierres gravées dn Baron de Stosch.

Einleitung.

Die Kunst des Gemmenschneidens nimmt im Verhältniss zur Sculptur und Malerei einen untergeordneten Rang ein, es fehlt ihr der monumentale Charakter. Ein Theil ihrer Erzeugnisse, die erhaben geschnittenen Steine, die Cameen, dienen dem Schmuck und dem Luxus, ein anderer, die vertieft geschnittenen, wenigstens der grösseren Masse nach einem praktischen Gebrauche, nämlich zum Siegeln. Die Kleinheit des Maassstabes verbunden mit der Schwierigkeit und Langwierigkeit der Technik scheinen der freien Entfaltung des künstlerischen Genius Fesseln anzulegen und den Künstler aufzufordern, seinen Ruhm mehr in der Ausführung als in der Erfindung zu suchen. Aus diesen Umständen erklärt es sich zur Genüge, dass in alter, wie in neuerer Zeit, die Gemmenschneider nur ausnahmsweise zu einem ausgebreiteten künstlerischen Ruhme gelangt sind. Die wenigen, in den schriftlichen Nachrichten des Alterthums überlieferten Namen genügen aber nicht einmal die Hauptpunkte einer Geschichte der Steinschneider festzustellen. Es fragt sich daher, ob sich diese Lücke auf anderem Wege ausfüllen lässt, nämlich durch die Betrachtung derjenigen Werke, welche den Namen ihrer Urheber tragen. Dass es der Wissenschaft obliegt, den Versuch zu machen, auch wenn nur geringe Aussicht für einen günstigen Erfolg vorhanden wäre, kann keinem Zweifel unterworfen sein. In dem vorliegenden Falle jedoch muss, ehe dieser Versuch unternommen werden darf, eine Vorbedingung erfüllt, nämlich das Material zu einer historischen Bearbeitung erst vorbereitet, ja gewissermaassen erst gewonnen werden, gleich dem Metall, das in den Erzen vor-

handen, aber von den Schlacken noch nicht geschieden ist. Und zwar handelt es sich hier, um es kurz zu sagen, um einen doppelten Läuterungsprocess, nämlich 1) um die Scheidung der Künstlerinschriften auf Gemmen von denen einer anderen Bedeutung, und 2) um die Scheidung der echten Arbeiten und Inschriften des Alterthums von den Fälschungen der neueren Zeit.

Scheidung der Künstlerinschriften auf Gemmen von denen anderer Bedeutung.

Dass die alten Steinschneider, so oft sie ihre Namen auf ihre Werke setzten, wenn nicht feste Gesetze, so doch gewisse allgemeine Regeln befolgten, dürfen wir nach der Consequenz so mancher anderen Erscheinungen auf dem Gebiete der alten Kunst als gewiss voraussetzen und ist auch bisher allgemein angenommen worden. Allein da uns das Alterthum diese Regeln nicht in bestimmter Form überliefert hat, so folgte man bei Bestimmung der einzelnen Fälle mehr einem subjectiven Gefühl, als einer festen Theorie. Und allerdings, da sich eine solche erst durch Induction aus einer beschränkten und erst nach und nach sich erweiternden Zahl wenigstens einigermaassen gesicherter Beispiele entwickeln lässt, so muss in ihren Bestimmungen zunächst manches schwankend bleiben und vermag uns nicht sowohl positive Sicherheit, als einen höheren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit zu gewähren. Aber dennoch, oder vielmehr wegen dieses Schwankens müssen wir um so mehr nach einer scharfen Formulirung streben, indem nur dadurch die Aufmerksamkeit auf alle wichtigen Punkte nachdrücklich hingelenkt und es nur dadurch möglich wird, eine feste Grundlage zu gewinnen, von welcher aus jede weitere Untersuchung erst einen bestimmten wissenschaftlichen Nutzen zu versprechen vermag.

Der einzige, aber noch ziemlich allgemein gehaltene Versuch einer solchen Theorie ist von Stephani gemacht worden in einer Note zu dem Köhler'schen Werke über die Steinschneider (Gesamm. Schriften III, S. 251—258), von dem wir hier zunächst ausgehen mögen:

Gegen die Annahme eines Künstlernamens spricht es:

1) „wenn der Schnitt der Buchstaben von dem des Bildes so verschieden ist, dass es wahrscheinlich oder gewiss wird, dass nicht beides von denselben Händen herrühre," oder „wenn sich die Inschrift auf irgend eine andere Weise als nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern als erst später hinzugefügt zu erkennen giebt" (S. 254);

2) „wenn das dem Steine eingeschnittene Bild seinem Inhalte oder seinem Kunstwerthe nach so unbedeutend ist, dass man nicht glauben kann, ein Künstler habe es der Mühe werth finden können, seinen Namen beizufügen" (S. 257);

3) „wenn der Name identisch ist mit dem des Bildes oder doch als dessen Beiname oder nähere Bestimmung aufgefasst werden kann", oder wenn der Name auf einem Siegelsteine „einen mehr oder weniger engen Begriffs-Zusammenhang mit dem Bilde zeigt, so dass man in dem Bilde eine Anspielung auf den beigeschriebenen Namen finden kann" (S. 256).

4) Ein lateinisch geschriebener Künstlername ist auf Gemmen bis jetzt wenigstens noch nicht nachgewiesen worden. Dagegen wird die Annahme Stephani's, dass auch ein römischer, aber griechisch geschriebener Name den Künstler nicht bezeichnen könne (S. 256), einige Einschränkung erfahren müssen. Römische Steinschneider mögen selten sein; aber in einem Falle, bei Gelegenheit des Felix, hat Stephani selbst die Vertheidigung übernommen. Eben so ist es im Allgemeinen gewiss richtig, wenn er die Beziehung von Frauennamen auf künstlerische Thätigkeit ausschliesst; aber wie es einzelne berühmte Malerinnen im Alterthum gab, so lässt sich an und für sich die Möglichkeit nicht leugnen, dass ausnahmsweise eine Frau sich auch mit der Kunst des Gemmenschneidens befasst haben könne.

Für die Beziehung eines Namens auf den Künstler spricht es, wenn derselbe als Name eines Steinschneiders durch anderweitige Zeugnisse des Alterthums bekannt ist. Aber allerdings wird (von modernen Fälschungen ganz abgesehen) die Bedeutung dieses Gesichtspunktes sehr durch den Umstand verringert, dass nur sehr wenige Namen in dieser Weise überliefert sind, indem die namentlich von Raoul-Rochette vielfach behauptete Identität der Steinschneider mit den gemmarii,

caelatores, aurifices in lateinischen Inschriften von Stephani (S. 257) mit Recht abgewiesen wird.

Ferner wird die Annahme eines Künstlernamens unterstützt durch die Wiederkehr desselben Namens auf mehreren Gemmen. Die Beschränkung Stephani's (S. 258): sofern „auch der Styl der dargestellten Gegenstände und der Buchstaben auf diesen verschiedenen Steinen so ähnlich ist, dass sie von derselben Hand herrühren können," wird indessen für jetzt nicht zu scharf betont werden dürfen, indem es an sich wenigstens als möglich zugegeben werden muss, dass schon im Alterthum Werke berühmter Steinschneider nebst ihrem Namen copirt oder gar in betrügerischer Absicht gefälscht werden konnten. Ob es wirklich der Fall gewesen, wird sich allerdings erst dann feststellen lassen, wenn eine grössere Reihe als wirklich alt nachgewiesener Gemmen zur Vergleichung vorliegt.

Die bisher angegebenen Merkmale gewähren indessen bei einer Masse von zweifelhaften Fällen noch keine Entscheidung und Stephani hat es deshalb nicht unterlassen, auch auf die Abfassung, Stellung und Grösse der Inschriften hinzuweisen. Soll aber hier dem subjectiven Gefühl nicht ein zu grosser Spielraum gelassen werden, so muss gerade hier der Versuch einer schärferen Formulirung bestimmter Regeln gemacht werden, selbst auf die Gefahr hin, dass dem Zweifel dabei ein zu weites Feld eröffnet wird.

Wir ziehen zuerst die sprachliche Abfassung der Inschriften in Betracht. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass das sicherste Kennzeichen eines Künstlernamens in der Hinzufügung des die künstlerische Thätigkeit bezeichnenden Verbums liegt; wobei nur noch darauf hingewiesen werden mag, dass sich bis jetzt auf Gemmen nur das Imperfectum ἐποίει gefunden hat. Dass aber auch ein Name im Genitiv den Künstler bezeichnen könne, ist nicht nur allgemein angenommen, sondern wird durch das Beispiel des Dioskurides - bestimmt bewiesen; aber ebenso bestimmt wird durch das vereinzelte Vorkommen von εἰμὶ bewiesen, dass der Genitiv den Künstler nicht bezeichnen muss. In Betreff des Nominativs dagegen ist zunächst ein noch öfter zu betonender Unterschied zwischen erhaben und vertieft geschnittenen Inschriften geltend zu machen. Die ersteren

machen einen weit bestimmteren Anspruch, unmittelbar und für sich als selbständige Kunstwerke zu gelten, während an dem zweiten die Darstellung sehr häufig eine symbolische Bedeutung nach Art der Wappen haben kann. Dass der Name des Besitzers auf einem Camee erhaben geschnitten sei, ist daher wenig wahrscheinlich; und es wird daher niemand darauf verfallen, z. B. den Namen des Athenion in den zwei bekannten Beispielen auch im Nominativ für etwas anderes als den Künstlernamen zu erklären. Anders scheint es sich bei den vertieft geschnittenen Steinen zu verhalten. Unter den sicheren Künstlerinschriften findet sich ein einziges Beispiel im Nominativ, *COΛΩN*; aber die horizontal vor das Brustbild einer Bacchantin gestellte Inschrift endigt am Rande, und da wir es hier mit einem antiken Glasflusse zu thun haben, so ist es wenigstens als möglich zuzugeben, dass das Feld am Original etwas breiter gewesen und die Genitivendung nur im Abdrucke weggefallen sei, wie es offenbar mit der Endung *OY* am Namen des Dioskurides in der Inschrift des Herophilos der Fall gewesen ist. Als echt habe ich im zweiten Abschnitte des Catalogs unter anderen die Namen *ΑΔΜΩΝ*, *ΕΛΛΗΝ*, *ΜΥΡΤΩΝ* gelten lassen, zugleich aber andere Zweifel geäussert, welche gegen ihre Bedeutung als Künstlernamen sprechen. Ob endlich einfache römische Vornamen, wie *ΑΥΛΟC*, *ΓΝΑΙΟC*, auf Künstler bezogen werden dürfen, ist eine schwierige, noch keineswegs entschiedene Frage, ganz abgesehen von anderweitigen Bedenken gegen die hier in Betracht kommenden Fälle. Hiernach wird es gerechtfertigt sein, wenn es zunächst als zweifelhaft hingestellt wird, ob ein Name im Nominativ auf vertieft geschnittenen Steinen für einen Künstlernamen gelten darf.

Die Inschriften, welche die Namen sonst bekannter Künstler abgekürzt zeigen, sind fast ohne Ausnahme auch aus anderen Gründen verdächtig; und da unter den übrigen antiken Steinen mit abgekürzter Namensinschrift keiner ist, welcher durch Vorzüglichkeit oder sonst die Beziehung auf einen Künstler nothwendig machte oder auch nur genügend rechtfertigte, so werden für jetzt alle abgekürzten Namen von der Liste der Künstler gänzlich ausgeschlossen werden müssen.

In Betreff der Grösse und Stellung der Inschrift dürfen wir davon ausgehen, dass eine gewisse Anspruchslosig-

keit eines der charakteristischen Kennzeichen der Künstlerinschriften ist. Es ist daher im Ganzen richtig, wenn Stephani (Ueber einige angebliche Steinschneider S. 187) bemerkt: „dass es einem Steinschneider nicht wohl gezieme, den eigenen Namen in einer gleich dem ersten Blicke auffallenden Weise seinem Werke beizufügen, dass es ihm vielmehr zukomme, denselben in so kleinen Buchstaben auszuführen, dass er auf den Gesammt-Eindruck des ersten Anblicks ohne Einfluss bleibe und erst von dem länger betrachtenden und in die Einzelheiten tiefer eindringenden Blicke erkannt werde.“ Wenn indessen Stephani den Versuch macht, die Proportionen der Buchstaben in ihrem Verhältnisse zur Grösse des Bildes nach festen Zahlen zu bestimmen, so konnte dieser Versuch nur einen mangelhaften Erfolg haben, theils weil er nur von den fünf, nach Köhler allein echten Beispielen ausging, theils aber auch deshalb, weil ausser der Grösse des Bildes für die Bestimmung der Grösse der Inschrift noch andere Umstände maassgebend sind, so vor allem die Grösse des von dem Bilde frei gelassenen Feldes, weshalb z. B. die Kleinheit desselben auf dem Ludovisi'schen Augustus des Dioskurides, verbunden mit der Länge des Namens eine im Verhältniss zur Grösse des Steines sehr kleine Schrift nöthig machte. Aus der Kleinheit der Schrift, wenn sie nur sonst dem Raume gut angepasst ist, wird sich also kein besonderer Grund zur Verdächtigung herleiten lassen. Dagegen dürfen relativ grosse Proportionen der Schrift im Allgemeinen als ein Grund, die Beziehung auf einen Künstler abzuweisen, betrachtet werden. Die Inschrift des Eutyches steht in dieser Beziehung ziemlich vereinzelt da; bei ihr ist jedoch in Betracht zu ziehen, dass der Stein nicht zum Gebrauch des Siegelns, sondern als ein selbständiges Kunstwerk gearbeitet scheint, für welches der Künstler schon höhere Ansprüche zu machen berechtigt war. Ebenso befindet sich die Inschrift des Euodos, die unter den fünf von Stephani angeführten Beispielen relativ die kleinste, an sich aber die grösste ist, auf einem Werke von hoher Vortrefflichkeit und grossem Umfange, wogegen z. B. an dem stehenden Hercules des Admon die Grösse der Inschrift weder durch die eine, noch durch die andere Rücksicht gerechtfertigt erscheint.

Aus dem gleichen Gefühle der Bescheidenheit erklärt es sich, dass in den echten Künstlerinschriften die Buchstaben nicht weit gesperrt und die Namen stets ungebrochen in einer Zeile stehen. Eine Vertheilung in mehrere Zeilen scheint nur da als zulässig betrachtet worden zu sein, wo die Inschrift aus mehr als einem Worte besteht. Eben so ist kein einziges sicheres Beispiel bekannt, wo der Name durch einen Theil des Bildes unterbrochen oder die Inschrift rings um das Bild herum vertheilt wäre, offenbar weil sie dadurch den Anspruch erheben würde, mehr als ein Parergon zu sein.

Beachtung verdient ferner auch die Stelle, an der die Inschrift angebracht ist. Bei den Cameen scheinen allerdings aus dem schon früher angeführten Grunde nur rein künstlerische Rücksichten maassgebend gewesen zu sein. Die Namen des Athenion, Boethos, Protarchos stehen theils über, theils unter dem Bilde, theils mehr zur Seite; und sind nicht immer horizontal, sondern in schräger, den Linien des Bildes angemessener Richtung angebracht. An den Köpfen des Augustus von Dioskurides, des Germanicus von Epitynchanus, des Portraits von Herophilos haben die Künstler vertiefte Schrift gewählt, wie es scheint, absichtlich, theils damit nicht der Name für den der dargestellten Person genommen werde, theils aus dem künstlerischen Grunde, weil erhabene Schrift die naturgemässe Abrundung eines Portraitkopfes nur gestört haben würde. Demnach dürfte z. B. der erhaben geschnittene Name des Admon unter einem Augustuskopf vielmehr einen Beweis der Unechtheit, als der Echtheit des Werkes abgeben. Die vertieft geschnittenen Steine dagegen waren meist zum Siegeln bestimmt; und demnach musste, wie hinsichtlich der Grösse der Inschrift, so auch hinsichtlich der Augenfälligkeit ihrer Stellung dem Besitzer der Vorrang eingeräumt werden: selbst bei nicht bestellten, sondern zum Verkauf gearbeiteten Siegelsteinen war der wichtigste Platz dem Namen des Besitzers offen zu halten. Werfen wir jetzt einen Blick auf die sicheren Künstlerinschriften, so finden wir, dass sie sich diesem Gesetze streng unterworfen haben, indem sie fast ohne Ausnahme entweder an einer innerhalb des Bildes freigelassenen Stelle oder in den Feldern zur Seite des Bildes angebracht sind, theils in senkrechter, theils

in horizontaler Richtung, bei Profilbildungen am liebsten in dem hinteren Felde, bei Köpfen indessen auch horizontal in dem naturgemäss etwas erweiterten Felde vor dem Halse. Da die Bacchantin des Solon nicht als ein einfacher Kopf, sondern wegen der Brust und des Armes mit dem Thyrsus als eine künstlerische Composition zu betrachten ist, so kann der Umstand, dass an ihr der Name gerade vor dem Gesichte steht, nicht als maassgebend für andere Köpfe betrachtet werden; und es ist deshalb die Frage gerechtfertigt, ob der Name des Künstlers vor dem Kopfe selbst und namentlich der Länge nach vor dem Gesicht eines Kopfes stehen könne, wo er, wie nicht zu leugnen ist, anspruchsvoller erscheint, als an den vorher betrachteten Stellen. Bei dem Namen des Aulos vor einem Kopfe des Aesculap macht es die eigenthümliche Umgränzung ohnehin schon unwahrscheinlich, und es handelt sich daher zunächst und vorzugsweise um ein Beispiel: den Namen des Aëtion vor dem Kopfe des Priamus. Wie ihn in der That Stephani auf den Besitzer bezieht, so muss ich gestehen, dass auch mir die Inschrift einen von den anderen Künstlerinschriften etwas verschiedenen Charakter zu haben scheint. Vielleicht hat dies darin seinen Grund, dass, sofern mich mein Gedächtniss nicht täuscht, die Buchstaben der Rundung des Steines folgen, während sonst überall die Künstlerinschriften eine gerade Linie bilden.

Auch über dem Bilde ist auf vertieft geschnittenen Steinen bis jetzt kein Künstlername nachgewiesen, indem die Inschrift *ΥΛΛΟΥ* über dem dionysischen Stiere auch aus anderen Gründen verdächtig ist. Ich wage nicht zu entscheiden, ob diese Bemerkung auf die Beurtheilung der Inschrift *CΩCTPATOY* über einer Biga Einfluss auszuüben vermag, indem das Bild zwar erhaben, die Inschrift jedoch vertieft geschnitten ist.

Zweifelhaft erscheint es mir, ob Inschriften im unteren Abschnitte eines Bildes oder unter dem Halse eines Kopfes auf den Künstler bezogen werden dürfen, indem auf diesen bevorzugten Platz zunächst der Besitzer Anspruch zu haben scheint. Allerdings giebt es ein sicheres Beispiel, die Inschrift *ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ* im Abschnitte unter dem Bilde des Palladienraubes: aber sie steht nicht allein an dieser Stelle und nicht in erster Reihe, sondern unter dem Namen des Be-

sitzers. Ein zweites Beispiel, *ΣΟΛΩΝ ΕΠΟΙΕΙ* unter einem Diomedes mit dem Palladium, ist auch in anderen Beziehungen manchem Verdacht unterworfen; und wie auf Copien jenes Steines des Felix der Name an eine andere Stelle versetzt ist, so wäre es nicht unmöglich, dass in dem Original, welches diesem Diomedes zu Grunde liegen mag, der Name des Solon ebenfalls an einer andern Stelle, etwa auf dem auffallend leeren Raume vor der Figur gestanden hätte. So sind von Inschriften im Abschnitt unter Figuren, um nur noch einige Beispiele anzuführen, *ΑΞΕΟΧΟΣ ΕΠ*, ferner *ΓΝΑΙΟΥ* unter dem Palladienraub, *ΑΥΛΟC* unter dem gefesselten Amor verdächtig; *ΑΥΛΟΥ* und *ΛΕΥΚΙΟΥ* finden sich unter Gespannen von unbedeutendem Kunstwerthe, und es bleibt daher zunächst nur die Inschrift *ΑΝΤΕΡΩΤΟC* unter dem stiertragenden Herakles übrig, über welche unser Urtheil schwankend bleiben muss. Von Köpfen sonst bekannter Künstler sind der Serapis des Aspasios, die zwei sogenannten Augustusköpfe des Dioskurides nicht unverdächtig; der sogenannte Ptolemaeus des Aulus ist ein ziemlich rohes Werk; die Namen des Skylax unter einer Maske, der des Agathangelos (wenn echt) sind von anderen auf die Besitzer bezogen worden; *ΓΝΑΙΟC* unter dem Kopfe des Herakles ist ein römischer Vorname und steht ausserdem im Nominativ. — Wenn daher die Richtigkeit des Satzes, von dem ich ausging, noch nicht gegen jeden Zweifel gesichert erscheint, so glaube ich doch, dass der Thatbestand es rechtfertigt, wenn ich ihn überhaupt der Erörterung unterworfen habe.

Bei Gelegenheit der Münzstempelschneider haben wir bemerkt, dass dieselben ihre Namen häufig an dem Bilde selbst, z. B. an einer Stirnbinde, einem Helme, angebracht haben. Ein ähnlicher Gebrauch lässt sich bei den geschnittenen Steinen nicht nachweisen. Die Inschriften *ΑΞΕΟΧ*, *ΑΡΧΙΟΝΟC*, *ΧΕΑΥ*, welche sich in solcher Weise finden, gehören gerade zu den verdächtigsten. Nur ein Beispiel, *ΓΑΙΟC ΕΠΟΙΕΙ*, könnte möglicher Weise echt sein, würde aber selbst dann die allgemeine Regel nicht umstossen, indem hier die Stellung der Inschrift auf dem Halsbande des Sirius etwas Ungesuchtes, ich möchte sagen, Naturgemässes hat.

Endlich mag noch erwähnt werden, dass von der Regel, wonach Künstlerinschriften auf vertieft geschnittenen Steinen

im Abdruck rechtläufig erscheinen müssen, sich nur wenige Ausnahmen finden: zwei Köpfe des Mäcenas mit dem Namen des Solon, bei denen wenigstens die Möglichkeit zuzugeben ist, dass sie aus dem sechszehnten oder siebzehnten Jahrhundert herrühren; und ein berliner Stein mit dem Namen des Hyllos, welcher aus diesem Grunde einer erneuten Prüfung zu unterwerfen sein wird.

Dies sind die Grundsätze, von denen ich nicht etwa bei dem Beginne meiner Untersuchungen ausgegangen bin, sondern die sich mir im Laufe derselben aus der Prüfung des Details nach und nach ergeben haben. Werden sie ganz oder auch nur zum grössten Theil anerkannt, so ist dadurch nicht nur eine wichtige Grundlage für weitere Untersuchungen gewonnen, sondern diese selbst werden auch für die Folge wesentlich vereinfacht.

Scheidung der echten Inschriften von den Fälschungen neuerer Zeit.

Es ist notorisch, dass nicht nur alten Steinen in neuerer Zeit betrügerischer Weise Inschriften hinzugefügt, sondern dass auch durchaus neue Arbeiten mit angeblichen Künstlernamen versehen worden sind. Die Unterscheidung dieser Fälschungen ist allerdings schwierig, namentlich deshalb, weil die Fälscher sich natürlich möglichst nahe an die Vorbilder des Alterthums angeschlossen haben. Aber abgesehen von geringerer künstlerischer Vortrefflichkeit hat ihnen doch häufig theils die volle Kenntniss aller Gesetze und Sitten des Alterthums, theils, wie jedem Nachahmer, die volle Unbefangenheit gefehlt. Wenn daher auch bei den gelungensten Fälschungen nicht äussere Gründe, sondern nur ein streng ausgebildetes, aber doch immer subjectives Kunstgefühl die Entscheidung zu geben vermag, so werden sich doch für eine grosse Zahl von Fällen bestimmte Kriterien der Echtheit und Unechtheit aufstellen lassen. So bedarf es kaum der Bemerkung, dass die Grundsätze, welche für die Scheidung der Künstlerinschriften von denen anderer Bedeutung aufgestellt worden sind, auch auf die Beurtheilung der verdächtigen in ihrem vollen Umfange angewendet werden müssen. Weitere Regeln hat Köhler aufgestellt, aber sie mehr

in einzelnen Fällen und oft willkürlich angewendet, als systematisch entwickelt. Dies hat zuerst Stephani in der schon angeführten Abhandlung über einige angebliche Steinschneider versucht; aber da nur jene fünf von Köhler als echt anerkannten Inschriften seine Grundlage bildeten, so werden seine Ansichten in manchen wesentlichen Punkten eine Modification erleiden müssen. Die Momente, welche uns die Unechtheit einer für den Steinschneidernamen ausgegebenen Gemmeninschrift zu verrathen geeignet sind, theilt er S. 186 in innere oder wohl richtiger sachliche und äussere oder richtiger historische ein.

Zu den ersteren rechnet er zuerst Schnitt, Grösse und Form der Buchstaben. Der Schnitt an modernen Fälschungen verräth häufig Mangel an Energie und Zuversicht: Eigenschaften, die alten Arbeiten und Inschriften fast nie fehlen, theils wegen des Geistes der alten Kunstthätigkeit überhaupt, theils weil der alte Künstler unbefangen sich selbst gab und geben konnte, wie er eben war. „Es offenbart sich aber dieser Mangel an Zuversicht und Energie seltener durch eine mehr oder weniger plumpe Ungeschicklichkeit und Unsicherheit der Hand, als gerade im Gegentheil durch eine auf das Sorgfältigste berechnete und consequent durchgeführte Regelmässigkeit theils der ganzen Buchstaben in ihren Verhältnissen zu einander, theils der einzelnen Elemente desselben Buchstabens in deren Verhältnissen zu einander, während eine so vollkommene Regelmässigkeit dem energischen Charakter antiken Schnitts fremd ist und nothwendig fremd sein muss."

In Betreff des Grössenverhältnisses ist schon oben bemerkt worden, dass sehr kleine Buchstaben an sich den Verdacht der Fälschung noch nicht rechtfertigen. Wenigstens sind in jedem einzelnen Falle die besonderen Verhältnisse des Bildes, des Feldes u. s. w. in Betracht zu ziehen.

In Betreff der Form der Buchstaben werden von Stephani namentlich zwei Eigenthümlichkeiten hervorgehoben, nämlich zuerst, dass die Fälscher, um die Inschrift antikem Gebrauche gemäss dem ersten Anblicke möglichst zu entziehen, bestrebt gewesen seien, die einzelnen Linien so dünn und schmal zu machen und sie nur so seicht und leicht einzugraben, als es nur immer gelingen wollte. Sodann wird

auf die übertriebene Vorliebe für die Kugeln an den Enden der Buchstaben-Linien hingewiesen. Ich leugne nicht die Richtigkeit dieser Bemerkungen; in ihrer Anwendung erheischen sie jedoch sehr grosse Vorsicht, da die Grenzen des Zuviel sich kaum bestimmt angeben lassen. Was namentlich die Kugeln anlangt, so schränkt Stephani ihre Anwendung im Alterthum in zu enge Grenzen ein und hat sich dadurch verleiten lassen, manche nachweislich alte Inschrift zu verdächtigen.

Orthographische Versehen und Fehler beweisen zwar nicht unbedingt die Unechtheit einer Inschrift, indem sie vereinzelt auch in alten Inschriften vorkommen. Aber sie verstärken den Verdacht, namentlich wenn sich mit Wahrscheinlichkeit nachweisen lässt, wie der Fälscher in dem einzelnen Falle dazu kam, den Fehler zu begehen, oder wenn der Fehler sich öfter wiederholt (so z. B. die Form *ΔΙΟCΚΟΡΙΔΗC*). Noch entscheidender ist es, wenn die Namensform geradezu ungriechisch ist, wie *ΑΛΔΙΟΝ*. — Dass die Abkürzung *ΕΠ* für *ἐποίει* nicht unbedingt ein Beweis der Fälschung ist, lehrt die Inschrift des Eutyches; doch giebt sie einen Grund zum Verdacht ab, wo sie ohne eine äussere Veranlassung vorkömmt. — Ueber fehlerhafte Zeilenabtheilung ist schon oben gesprochen worden. In paläographischer Beziehung müssen natürlich ungewöhnliche Buchstabenformen immer Anstoss erregen, und eben so hebt Stephani mit Recht hervor, dass Punkte an den Enden der Worte, wenn sie auch in der spätern griechischen Epigraphik vorkommen, doch auf Gemmen- und namentlich Künstlerinschriften noch nirgends als echt nachgewiesen worden sind.

Weitere Gründe gegen die Echtheit fasst Stephani S. 191 unter der Bezeichnung „innere Widersprüche" zusammen. Als solche betrachtet er namentlich: a) Verschiedenheit im Schnitt des Bildes und der Buchstaben; b) vertiefte Buchstaben auf Cameen, was nur unter sehr starken, schon früher hervorgehobenen Einschränkungen zugegeben werden kann; c) den Ort der Inschrift, namentlich dann, wenn sie auf fragmentirten Steinen so angebracht ist, dass sie die Absicht verräth, ein Gleichgewicht der Theile des Fragments, nicht aber des Steins in seinem ursprünglichen, vollständigen Zustande herzustellen. Vom Standpunkte der praktischen

Erfahrung aus lässt sich sogar dieser Satz dahin erweitern, dass fragmentirte Steine mit Inschriften allerdings keineswegs unecht sein müssen, aber dass sie doch stets mit besonderer Vorsicht aufzunehmen sind. Das Ganze mag nicht selten unter der Hand des Fälschers wenig nach Wunsch ausgefallen sein, während ein Stück die nöthigen Eigenschaften zu besitzen schien, um es für alt auszugeben. Zu einer absichtlichen Verstümmelung zu schreiten, mochte man dann um so weniger Anstand nehmen, als der fragmentirte Zustand von den Verkäufern nicht selten gerade als eine Gewähr der Echtheit scheint geltend gemacht worden zu sein.

Da natürlich die Inschrift modern sein muss, sofern sich die Neuheit der ganzen Arbeit des Steins nachweisen lässt, so muss sich die Kritik auch auf die bildliche Darstellung ausdehnen. Die allgemeinen Gesetze dieser Kritik sind für alle Denkmäler dieselben: was an einer Statue, einem Relief in Zeichnung, Modellirung, in der Composition, in der ganzen Auffassung und Denkweise als unantik gelten muss, ist es natürlich auch an einem geschnittenen Steine, und es brauchen daher die Gesetze dieser Kritik hier nicht im Einzelnen erörtert zu werden. Dagegen erscheint es durchaus angemessen, wenn Stephani S. 194, wie schon bei Gelegenheit des Schnittes der Buchstaben, so jetzt in Betreff der Behandlung der Bilder wiederum hinweist auf „jene Sicherheit und Energie des Geistes bei der Auffassung der Form sowohl, als bei der von dieser abhängigen mechanischen Ausführung, deren Mangel sich bald als Aengstlichkeit und Unentschiedenheit nach jeder Seite hin äussert, bald als äussere glatte Eleganz in den allgemeinen Formen, aus welcher Flachheit und Unklarheit in der Auffassung der besonderen Theile durchleuchtet, bald endlich als fein berechnete und vollkommen regelrechte Consequenz oder sogenannte Correctheit, welche sich selbst auf alle Nebendinge bis zu ihren letzten Gliedern erstreckt."

Der rein mechanischen Qualität des Schnittes wird für die Beurtheilung der Echtheit von Stephani kaum irgend ein Gewicht beigelegt, da das mechanische Verfahren der ausgebildeten Steinschneidekunst im Alterthum in allem Wesentlichen dasselbe gewesen, wie in neuerer Zeit (S. 195). Sollten aber auch gewisse feine Unterschiede existiren, so wer-

den sich dieselben nur durch die gründlichste Kenntniss der Technik und eine umfassende Vergleichung alter und neuer Steine im Original nachweisen lassen. Fruchtbringender möchte es sein, die Aufmerksamkeit auf einen andern Punkt zu lenken, nämlich die Untersuchung der Oberfläche der geschnittenen Steine selbst, indem ich mich dabei auf das Zeugniss einer an praktischen Erfahrungen in der Gemmenkunde reichen Sammlerin, der verstorbenen Frau Mertens-Schaaffhausen, berufe. Von einer Patina im eigentlichen Sinne des Wortes lässt sich allerdings bei den Gemmen nicht sprechen; doch soll auch auf sie die Wirkung der Zeit nicht gänzlich ohne Einfluss sein; und zwar in der Weise, dass sich selbst an den am besten erhaltenen Steinen des Alterthums bei sehr starker Vergrösserung (wie sie für mineralogische Untersuchungen gebräuchlich ist) auf der ganzen Oberfläche des Steins eine gelinde Corrosion zeigt, kaum so stark, dass sie den Glanz der Politur wesentlich zu beeinträchtigen vermöge. Ihr Nichtvorhandensein würde also die Neuheit des Steines beweisen; und liesse sich weiter darthun, dass sie sich durch künstliche Mittel gar nicht oder nur in mangelhafter Weise (etwa wie die Patina der Bronzen) herstellen liesse, so wäre dadurch das sicherste Kriterium der Echtheit gewonnen. Mag aber auch die hier angedeutete Beobachtung geringere Bedeutung haben, als ich anzunehmen geneigt bin, so bleibt die sorgfältigste Untersuchung der Steine selbst doch dasjenige, was bei dem jetzigen Stande dieser ganzen Erörterungen am meisten noththut. Doch wird es auch hier einer systematischen Betrachtung bedürfen, wenn eine über subjective Ansichten hinausgehende Sicherheit des Urtheils erreicht werden soll.

Endlich vermag in einzelnen Fällen auch die Natur des Steines selbst eine Entscheidung über die Echtheit herbeizuführen, indem einzelne Steinarten den Alten noch gar nicht bekannt waren oder nur innerhalb gewisser Grenzen angewendet wurden. Allerdings wird in der Praxis der Werth dieses Kriteriums dadurch vermindert, dass die Kenntniss der Originale selten umfassend genug sein wird, um ein durchaus sicheres Urtheil feststellen zu können. Selbst Köhler, der gerade nach dieser Seite hin selbständige Studien unter-

nommen hatte, scheint doch von manchen und schweren Irrthümern nicht frei geblieben zu sein.

Wie unter den bisher entwickelten Kriterien sachlicher Art die einen geeignet erscheinen, Echtheit oder Unechtheit ohne weiteres zu entscheiden, die anderen, nur den Verdacht zu wecken oder zu erhöhen, so verhält es sich in gleicher Weise mit den äusseren oder historischen Momenten der Beurtheilung. Ist die Unechtheit eines Bildes oder einer Inschrift von ihrem Verfertiger oder einem glaubwürdigen Zeugen anerkannt, so ist natürlich jede weitere Erörterung überflüssig. Wo ein solches Zeugniss fehlt, lässt es sich oft vollständig oder theilweise ersetzen durch die Nachweisung des Stützpunktes, dessen sich der Fälscher bedient hat, um seinem Betruge eine äussere Glaubwürdigkeit zu verschaffen. So muss, wenn ein und derselbe Name eines Steinschneiders auf einer ganzen Reihe von Steinen wiederkehrt, nothwendig der Verdacht entstehen, dass mindestens ein Theil derselben untergeschoben sei. Entscheidend wird dieser Verdacht, wenn der Name von einem, wenn auch echten Steine entlehnt ist, auf dem er aber nicht den Steinschneider bezeichnen kann, oder wenn eine echte Inschrift falsch gelesen und danach auch falsch copirt worden ist (vgl. Stephani S. 192). Nicht zu leugnen ist, dass die Fälscher die Namen nicht blos von anderen Gemmen und aus den Schriften der Alten, sondern auch zuweilen aus alten Inschriften entlehnt haben mögen, besonders nachdem (hauptsächlich durch Gori) die Identität der Steinschneider und der gemmarii, aurifices u. s. w. behauptet worden war. Der Versuch, den Stephani gemacht hat, eine ganze Reihe von Künstlerinschriften unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten, kann jedoch lehren, dass die Resultate nur selten einige Sicherheit gewähren, während sie sich in vielen Fällen als vollkommen trügerisch erwiesen haben.

Endlich ist die Zuverlässigkeit eines Werkes oder einer Inschrift häufig und oft wesentlich bedingt durch die Quelle, aus welcher sie uns bekannt geworden sind. Lässt sich die Geschichte eines Steins bis über das sechszehnte Jahrhundert oder die Zeit des Wiederauflebens der Steinschneidekunst verfolgen, so ist dadurch eine unbedingte Gewähr seines Alterthums gegeben. Von relativem Werth ist es aus den nach-

her zu entwickelnden Gründen, wenn die Existenz eines Steines auch nur über den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hinaus nachgewiesen werden kann. Gleiche Bedeutung für die nachfolgenden Zeiten müsste natürlich ein unverdächtiges Zeugniss haben über die Auffindung unter Umständen, die an dem Alter nicht zweifeln lassen. Aber bei der nun einmal unverbesserlichen Natur des Kunsthandels gehört ein solches Zeugniss gerade bei den geschnittenen Steinen mit Inschriften zu den grössten Seltenheiten. Lässt sich demnach auf diesem Wege die Echtheit nur selten nachweisen, so genügt umgekehrt häufig der Name dessen, durch den oder in dessen Besitz ein Stein zuerst bekannt wird, um den Verdacht der Unechtheit zu erwecken, indem die Fälscher ihre Waare natürlich am liebsten da zu verwerthen suchten, wo sie Unkenntniss oder Leichtgläubigkeit voraussetzen durften. So ist es allgemein anerkannt, dass die Sammlung de Thoms, so wie andere Bestandtheile des niederländischen Museums, ferner die Sammlungen Medina, de la Turbie, ganz abgesehen von der berüchtigten zweiten Poniatowski'schen, gerade in Betreff der Künstlerinschriften fast nur Unzuverlässiges oder unzweifelhaft Falsches darbieten; und eine genauere Bekanntschaft mit der Entstehungsgeschichte mancher andern Sammlung würde vielleicht zu ähnlichen Resultaten führen.

Zugleich aber muss hier die Geschichte der auf die Steinschneider bezüglichen Litteratur wenigstens in ihren Hauptpunkten in Betracht gezogen werden, indem uns hauptsächlich durch sie das Material der Untersuchungen geliefert wird. Aus ihr ersehen wir zunächst, dass sich erst im Anfange des vorigen Jahrhunderts die Aufmerksamkeit in ausgedehnterem Maasse auf die Namen von Gemmenschneidern zu richten, und dass dem entsprechend erst von damals an die Fälschung sich dieses Gebietes in umfassenderer Weise zu bemächtigen begann. Köhler und Stephani, die in ihren Zweifeln am weitesten gehen, geben selbst zu, dass Künstlernamen in der früheren Periode nur ausnahmsweise gefälscht worden seien, so der des Tryphon und des Dioskurides, die beide durch schriftliche Zeugnisse des Alterthums bekannt waren. Sehr wohl möglich ist es ferner, dass man Steine mit damals anders gedeuteten Namen, z. B. den Mä-

cenas des Solon, vielleicht ohne Absicht des Betruges copirte, oder auch sonst bekannte Namen, z. B. Aulos, selbst auf einen modernen Stein setzte. Köhler glaubt indessen, noch eine andere Quelle von Fälschungen entdeckt zu haben, welche nicht sofort, aber später auf die Untersuchungen über die Künstler Einfluss gewonnen habe. Wegen der im sechszehnten Jahrhundert erwachten Vorliebe, die Bildnisse berühmter Männer des Alterthums zu besitzen, habe man damals unbekannten Portraitköpfen beliebige Namen beigefügt, um jene Reihen zu vervollständigen; oder auch habe man eine andere Darstellung durch einen beigeschriebenen Namen in Beziehung zu irgend einem berühmten Manne (etwa als dessen Siegel) zu setzen gesucht. Erst später, als man das Unpassende dieser Benennungen und Beziehungen erkannt und zugleich nach Künstlernamen gesucht habe, seien dann dieselben Namen als eben so vielen Künstlern angehörig gedeutet worden. Der Vorwurf ist namentlich gegen ein Werk gerichtet, die zuerst von Fulvius Ursinus und nach ihm noch einmal mit Text von Faber herausgegebene Bildnisssammlung: Illustrium imagines; und obwohl über die einzelnen Inschriften später in dem Katalog einzeln zu handeln ist, so wird es doch nicht überflüssig sein, das Buch hier einmal im Ganzen rein äusserlich zu betrachten. Es finden sich in demselben als anderen Sammlungen entnommen nur zwei Steine, N. 20 und 23, und diese ohne Inschrift. Als in Ursinus' Besitz befindlich werden dreiundzwanzig ohne Inschriften mitgetheilt: 4, 6, 32, 39, 44, 46, 66, 74, 79, 86, 88, 112, 114, 115, 116, 121, 148; Suppl. A, E, K, L, N, P. Warum, müssen wir nun sogleich fragen, wenn Ursinus die von Köhler behauptete Liebhaberei hatte, liess er alle diese Steine ohne Namen? Dieser grossen Zahl stellen sich nur sieben (oder acht) mit Inschriften gegenüber, unter denen sogleich eine, N. 87, die des Epitynchanos, als echt und auf einen Künstler bezüglich auch von Köhler anerkannt ist. N. 100 zeigt zwei Brustbilder, welche Faber wegen der Inschriften *PA* und *PLA* ohne Grund auf Papinianus und Plautia deutet. Hätte Urinus sie einschneiden lassen, warum in einer Weise abgekürzt, dass dadurch eine überzeugende Erklärung fast unmöglich wurde? Die Deutung verdankt offenbar ihren Ursprung erst den Buchstaben, die Ursinus schon vorfand. Ganz so verhält es sich

mit den Buchstaben *ΤΦΘ* neben einem als Bild des T. Quinctius Flamininus bezeichneten Kopfe, N. 126, die sich nur sehr gezwungen *ΤΙΤΟΣ ΦΛΑΜΙΝΙΝΟΣ ΘΕΟΣ* deuten lassen. Demnach bleiben noch übrig:

N. 64) (Antinous als) Harpokrates mit der Inschrift *ΕΛΛΗΝ*,
N. 75) ein weiblicher Kopf, von Ursinus Hylas genannt wegen der Inschrift *ΥΛΛΟΥ*,
N. 135) der jetzt gewöhnlich Mäcen genannte Kopf, damals wegen der Inschrift *ΣΟΛΩΝΟΣ* auf Solon gedeutet,
N. 141) ein römischer oder jedenfalls nachalexandrinischer Kopf mit der Inschrift *ΘΕΜΣΤ*;
endlich der nicht publicirte, nur in der Vorrede S. 4 erwähnte römische Kopf mit dem Namen des Mykon.

Wir wollen die Kenntniss des Ursinus in der Bestimmung unbekannter Bildnisse keineswegs hoch anschlagen, obwohl er sich auch nicht völlig kritik- und taktlos zeigt. Die Benennungen der eben genannten Köpfe nach den Inschriften sind aber leicht die unglücklichsten in seinem ganzen Werke, und sie sollte er gewählt haben ohne einen äusseren Anlass? Diese Namen sollte er auf die Steine selbst haben schneiden lassen, während er eine viel grössere Zahl weit sichererer Bildnisse ohne Aufschrift liess? Der unbefangene Sinn sträubt sich gegen diese Annahme und vermag die falsche Deutung nur aus dem falschen Verständniss der schon vorhandenen Inschriften zu erklären. Ganz eben so verhält es sich aber auch mit der in der Vorrede von Faber versuchten Beziehung eines Amor mit dem Namen des Aulos auf M. Junius Brutus und eines Herculeskopfes mit dem Namen des Gnaeos auf Pompeius; und in ähnlicher Weise werden wir z. B. auch den durch eine Erwähnung des Peirescius bekannt gewordenen Kopf mit dem Namen des Aëtion zu beurtheilen haben. Die von Köhler aufgestellte Theorie aber wird hiernach ohne Zweifel als unbegründet abgewiesen werden müssen.

Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1712) führte Baudelot de Dairval zuerst in einem Briefe und später in einer Abhandlung die Hypothese des Herzogs von Orleans aus, dass der Name des Solon neben dem schon durch Ursinus bekannten Kopfe nicht auf die dargestellte Person, sondern auf den Künstler zu beziehen sei; und zu gleicher Zeit rich-

tete sich auch in Italien die Aufmerksamkeit auf Gemmen mit Künstlernamen. Eine grössere Zahl derselben befand sich damals in den Händen des Florentiners Andreini vereinigt, der wenigstens in Italien zuerst die Bedeutung dieser Inschriften erkannt hatte (Gori Columb. libert. Liviae p. 154). Von seinen elf bei Gori angeführten Steinen sind allerdings (von einem abgesehen, der nicht weiter bekannt geworden ist) nur fünf echt, und eben so viele verdächtig. Aber wenn es hiernach sich schwer entscheiden lässt, ob Andreini selbst des Betruges anzuklagen ist oder ob er nur, namentlich durch den gleichzeitigen Steinschneider Flavio Sirleti, betrogen ward, so steht doch jedenfalls fest, dass die Fälschung bereits begonnen hatte, noch ehe das Werk von Stosch erschienen war, in dem zuerst die Gemmen mit Künstlerinschriften aus den verschiedensten Sammlungen Europa's zusammengestellt wurden (1724). Dass darin Echtes und Unechtes vielfach gemischt erscheint, kann uns bei dem damaligen Zustande der Kritik nicht Wunder nehmen. Von diesem Zugeständniss ganz unabhängig ist aber die Frage, ob Stosch selbst für die Existenz der unechten Steine verantwortlich zu machen, ob die Fälschungen als auf seinen Antrieb veranstaltet zu betrachten sind. Dass dies der Fall sei, behauptet Köhler: ihm ist die einfache Thatsache, dass ein Stein zuerst „zur Zeit des Stosch" bekannt wurde, Grund genug, seinen Ursprung zu verdächtigen. Um ein möglichst unbefangenes Urtheil über diese Behauptung zu gewinnen, wird es nicht überflüssig sein, eine einfache statistische Uebersicht über das Stoschische Werk zu geben. Es enthält 70 Gemmenbilder auf eben so vielen Tafeln. 30 davon werden schon vor Stosch erwähnt [1]). Mehrere andere waren offenbar schon vor seiner Zeit in verschiedenen Sammlungen vorhanden: 17, 57, 62 (Piombino, autrefois appartenant à la maison Buoncompagni); 60, 64 (feu senateur Cerretani); 25 (s. unter Dioskurides). Nicht verantwortlich ist Stosch zu machen für 46, 54, 68 in Andreini's Besitz. Eine Tafel, 48, ist gegen des Herausgebers Willen in das Werk aufgenommen. Als echt, wenn auch

---

1) Ich citire der Kürze wegen nur die Nummern der Tafeln: 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 45, 47, 49, 53, 55, 56, 61, 63, 65, 70.

nicht als Gemmen mit Künstlernamen, bezeichnet Köhler selbst: 21, 44, 58, 69; Stephani vertheidigt ferner: 2, 18, 35, 43; ich selbst glaube ausserdem als echt nachgewiesen zu haben: 1, 4, 19. Nach Abzug dieser 51 Nummern bleiben also noch neunzehn mehr oder weniger verdächtige Steine übrig, von denen wir durch Stosch zuerst Kunde erhalten. Sie vertheilen sich nach den Sammlungen folgendermaassen:

1 in Paris: Stier des Hyllos, T. 40.

1 in Wien: Theseus des Philemon, T. 51.

3 in Florenz: Aesculap des Aspasios, T. 14; Reiter des Aulos, T. 15; zwei Figuren auf einem Panther von Karpos, T. 22.

2 in Parma (Farnese): Perseus des Dioskurides, T. 30; Meerpferd von Pharnakes, T. 50.

4 bei Strozzi; nämlich zwei Steine: Leierspielerin des Allion, T. 7; sog. Augustus des Dioskurides, T. 26; zwei Abdrücke nicht weiter bekannter Steine: Satyr des Axeochos, T. 20; Satyrkopf von Philemon, T. 52.

2 bei Ottoboni: Amor und Meleager von Sostratos, T. 66 und 67.

1 bei Sevin: Hercules des Anteros, T. 9.

1 bei Morpeth: Quadriga des Aulos, T. 16.

1 bei van der Marck: Biga des Leukios, T. 41.

1 bei Tiepolo: Hercules des Skylax; endlich

2 in Stosch's eigenem Besitze: Kuh des Apollonides T. 11; Diana des Heios, T. 36, diese ein Glasfluss nach einem nicht in Stosch's Besitze befindlichen Steine.

Unter diesen Steinen sind immerhin einige, die sich bei genauerer Untersuchung vielleicht noch vom Verdacht der Unechtheit reinigen lassen, z. B. der Theseus des Philemon, der Reiter des Aulos, der Hercules des Anteros, die Biga des Leukios. Wodurch lässt sich aber weiter begründen, dass auch nur eine grössere Zahl erst durch Stosch's Vermittelung in die verschiedenen Sammlungen gekommen sei? Sollte dies Stosch überall verschwiegen haben? Wenn er aber in gewinnsüchtiger Absicht seinen vorgeblichen Fälschungen durch die Publication in seinem Werke hätte Credit verschaffen wollen, warum ist gerade von den verdächtigen nur ein einziger Stein, die Kuh des Apollonides, in seinem Besitz, der im Text keineswegs übermässig gelobt wird?

Endlich dürfen wir nicht vergessen, in welcher Zeit Stosch lebte: wer den Amor des Alessandro Cesati (T. 6), den angeblichen Alexander des Pyrgoteles (T. 55) unbedenklich als echt in sein Werk aufnahm, dem brauchten alle die als verdächtig angeführten Steine um so weniger Anstoss zu erregen. Wenn bis auf Köhler niemand zweifelte, dürfen wir dann Stosch einen Vorwurf machen, dass er es nicht that? Ist er darum, weil er diese Steine zuerst erwähnt, auch für ihr Dasein verantwortlich? Auch darüber, dass in späteren Jahren noch so mancher Stein mit Künstlerinschrift durch seine Hände ging, dürfen wir uns keineswegs wundern. Es ist sogar natürlich, dass gerade ihm als Liebhaber und Sammler und als demjenigen, der umfassender als jemand vor ihm den Künstlerinschriften ihre Bedeutung vindicirt hatte, solche Gemmen vorzugsweise zum Verkauf angetragen wurden. Der Verdacht, dass Stosch nicht aus Unkenntniss gefehlt, dass er nicht der Betrogene, sondern der Betrüger gewesen, schwindet daher auf ein so geringes Maass zusammen, dass wir, ohne dass uns das Zeugniss eines seiner Zeitgenossen den geringsten Anhaltspunkt für denselben gewährte, nicht berechtigt erscheinen, ihn auch nur auszusprechen. Vielmehr gebührt Stosch durchaus das Lob, welches ihm Köhler (S. 2) trotz seiner Verdächtigungen nicht vorzuenthalten vermag: „Obgleich Stosch in seinem Buche manche Aufschriften von Gemmen als Namen der Künstler bekannt machte, die etwas ganz anderes bedeuten: obgleich unter seinen siebenzig Steinen sehr viele sind, die theils offenbar neue Arbeiten, theils nur zu verdächtig oder zweifelhaft sind: so gebührt ihm doch bei allen grossen Gebrechen das Lob, mit etwas mehr Urtheil und Auswahl das ihm aufnehmbar scheinende gesammelt zu haben, als ohne Ausnahme alle, die nach ihm, um ihn zu vervollständigen, Verzeichnisse der Werke alter Steinschneider mit ihren Namen zusammentrugen. Denn diese nahmen bald mit wenig, bald mit gar keiner Beurtheilung alles auf, was sich ihnen darbot, und zum Theil manches, was Stosch für der Erwähnung unwerth gehalten hatte.“

Es erscheint daher auch nicht nöthig, den weiteren Verlauf dieser Studien im Einzelnen zu verfolgen. Mit der Liebhaberei für Künstlerinschriften wuchs auch die Fälschung; und die meisten der bedeutenden Steinschneider des vorigen

Jahrhunderts, wie ausser dem schon erwähnten Flavio Sirleti z. B. Natter, Pichler, haben ihren Ruf dadurch befleckt, dass sie antike Werke nicht etwa blos copirten, sondern sie nachahmten und mit gefälschten Inschriften versaben. Auf der andern Seite versäumten die Gelehrten, wie Gori, Vettori nicht, theils diese Fälschungen als echt anzuerkennen, theils das Verzeichniss der Steinschneider durch Aufnahme von Steinen zu vergrössern, welche eine ganz andere Bedeutung hatten. Selbst die grössten unter den Archäologen, Winckelmann und Visconti und der in so mancher Beziehung verdiente Millin erheben sich in dieser Beziehung kaum über den allgemeinen Standpunkt, indem sie offenbar das Studium der Gemmen und namentlich ihrer Inschriften nur als Nebensache betrachteten. Unter solchen Umständen verdient Bracci's Werk über die alten Steinschneider eine ähnliche Anerkennung, wie das Stoschische, indem es auf Grund des letztern und mit Hinzufügung des später bekannt gewordenen Materials ein verhältnissmässig nicht zu umfangreiches Verzeichniss aufstellte. Ein ehrenwerthes Streben nach Kritik offenbart sich theils im Anhange, in dem eine Reihe verdächtiger, falscher und nicht auf Künstler bezüglicher Inschriften zusammengestellt ist, theils darin, dass er manches, einmal für sein Werk vorbereitete Bild zwar aufnahm, aber die ihm während der Arbeit entstandenen Zweifel mitzutheilen nicht unterliess.

Unser Jahrhundert zeigt uns zunächst, wie Köhler und Stephani bemerken, eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Allerdings waren bei den Liebhabern die Gemmen mit Künstlerinschriften wegen der offenkundig gewordenen Fälschungen in Miscredit gerathen. Unter den Gelehrten dagegen herrschte, wie früher, theils das Streben, alle nur möglichen Namen in das Künstlerverzeichniss aufzunehmen, wie bei Raoul-Rochette, theils vollständige Kritiklosigkeit, wie bei Clarac, dessen Katalog leider auch die Grundlage für den die Steinschneider betreffenden Abschnitt des Corpus inscr. gr. abgegeben hat.

Wenn wir uns an die alte Erfahrung halten, dass ein Extrem leicht das entgegengesetzte Extrem hervorruft, so wird es uns psychologisch erklärlich scheinen, dass die Reaction, welche dieser Kritiklosigkeit in Köhler's Untersuchungen

entgegentritt, nun auch ihrerseits das rechte Maass überschritt. Ich will dabei von dem Ton der Gehässigkeit und Gereiztheit gegen verdiente Gelehrte ganz absehen; aber auch in sachlicher Beziehung bilden Zweifel und Mistrauen so sehr den Grundton, dass Köhler's Schrift durchaus nur den Werth eines Anklageactes, nicht eines unparteiischen Urtheilsspruches haben kann. Betrachten wir sie von diesem Standpunkte aus, so müssen wir allerdings zugestehen, dass die Anklage mit Energie und Sachkenntniss durchgeführt ist: es gebührt Köhler auf jeden Fall das Verdienst, den grössten Theil der in dieser Einleitung entwickelten Principien zuerst aufgestellt oder in umfassender Weise in Anwendung gebracht zu haben. Aber schon das Schlussresultat, dass unter allen Künstlerinschriften auf Gemmen nur fünf echt sein sollen, muss Mistrauen dagegen erwecken, ob in der Anwendung überall das richtige Maass innegehalten worden ist, ein Mistrauen, dem sich selbst Köhler's Herausgeber, Stephani, nicht ganz hat entziehen können; obwohl er sich sonst fast durchgängig als dessen Verehrer und Bewunderer zu erkennen giebt.

Die Aufgabe, welche zunächst zu lösen war, kann hiernach nicht zweifelhaft sein. Es kann sich nicht darum handeln, schon jetzt aus unsicheren Elementen eine Geschichte der Steinschneider zu entwerfen, sondern nur, uns dieser Elemente selbst zu versichern. Das gesammte, von verschiedenen Seiten beigebrachte Material war nach den oben entwickelten Grundsätzen einer erneuten und umfassenden Prüfung zu unterwerfen. Aber selbst diese Aufgabe liess sich für den Augenblick nicht einmal in ihrem vollen Umfange lösen. Manche Frage ist nur durch eine Prüfung der an den verschiedensten Orten zerstreuten Originale zu entscheiden; manche andere nur durch specielle Kenntniss der Technik, des Materials u. s. w., von denen ich offen bekenne, dass ich sie nicht besitze. Wenn daher keine vollständig abschliessende Untersuchung möglich war, so musste mein Augenmerk hauptsächlich auf zwei Punkte gerichtet sein: nämlich innerhalb gewisser Grenzen eine feste Grundlage zu gewinnen und ferner das gesammte Material in der Weise übersichtlich zu ordnen, dass dadurch ein Einblick in den Stand der einzelnen Fragen möglichst erleichtert und die Aufmerk-

samkeit anderer Forscher auf die Punkte gelenkt werde, welche erneuter Prüfung besonders bedürftig sind. Zu diesem Zwecke erschien es angemessen, (abgesehen von den wenigen schriftlichen Nachrichten des Alterthums über Steinschneider), die durch Inschriften bekannten Namen in drei Abtheilungen zu sondern, und zwar in der ersten diejenigen zu behandeln, welche uns durch eine echte Inschrift überliefert und mit Sicherheit auf einen Künstler zu beziehen sind. Den Gegensatz hierzu bilden die Namen, welche nur auf Fälschungen beruhen, oder, wenn echt, doch auf keinen Fall einen Künstler bezeichnen können. In die Mitte zwischen diese beiden Klassen endlich stellen sich diejenigen, deren Echtheit oder Unechtheit noch nicht hinlänglich bewiesen, oder deren Bedeutung als Künstlerinschrift noch zweifelhaft ist. Da die Entscheidung über echt und falsch möglichst streng nach dem objectiven Thatbestand, nicht nach subjectivem Ermessen zu fällen war, so musste natürlich die mittlere Kategorie des Zweifelhaften zu einem verhältnissmässig grossen Umfange anwachsen, der sich jedoch bald wieder vermindern wird, sobald nur diejenigen, denen die Hülfsmittel zu Gebote stehen, auf diese Abtheilung ihr Augenmerk richten wollen. Häufig wird der Anblick eines Abdruckes oder selbst einer Abbildung, die mir nicht zu Gebote standen, zu einer Entscheidung genügen. In anderen Fällen handelt es sich um die Prüfung eines einzelnen Steines im Original. Nach Beseitigung dieser durch einfache Beobachtung zu erledigenden Fälle wird nur eine geringe Anzahl von Fragen übrig bleiben (wie z. B. über die Bedeutung der römischen Vornamen), welche eine principielle Entscheidung erfordern, aber nach Abschluss der Detailuntersuchungen wahrscheinlich auch ohne Schwierigkeit erhalten werden. Erst dann wird sich der Versuch, aus dem so gesichteten Material einigen Nutzen für die Geschichte der Steinschneidekunst zu ziehen, mit Aussicht auf günstigen Erfolg unternehmen lassen.

Die durch schriftliche Nachrichten des Alterthums bekannten Steinschneider.

Ueber den Erfinder der Kunst, Gemmen zu schneiden, schweigt selbst die in ähnlichen Beziehungen sonst so geschäftige Sage der Hellenen. Dass sie schon in alter Zeit an einem der Hauptsitze altgriechischer Kunstthätigkeit ausgeübt wurde, lehren einige vereinzelte Nachrichten. Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras, war ein Gemmenschneider, der seine Kunst noch mehr des Ruhmes als des Gewinnes wegen geübt haben soll; und da Pythagoras seine Heimath Samos bald nach dem Tode seines Vaters und im Beginne der Tyrannis des Polykrates heimlich verliess, so fällt die Thätigkeit des Mnesarchos ziemlich mit der Blüthe der samischen Erzbildner-Schule (Ol. 50—60) zusammen: Diog. Laërt. VIII, 1; Appul. Flor. II, p. 421 ed. Vulc. Theodoros, der Hauptvertreter derselben, scheint sogar neben manchen anderen Kunstfertigkeiten auch die des Steinschneidens besessen zu haben, sofern nämlich der Ring des Polykrates sein Werk und der Stein, der ihn zierte, mit einem Bilde versehen war. Diese vielfach erörterte Frage ist zuletzt von Urlichs in dem Aufsatze über die älteste samische Künstlerschule (Rhein. Mus. N. F. X, S. 21) behandelt worden, und es scheint mir am angemessensten, seine Worte hier vollständig mitzutheilen:

„Dass die echtere Tradition den Ring für ein geschnittenes Siegel hielt, scheint mir auch trotz der Einwendungen Lessings ausgemacht zu sein. Plinius freilich giebt an zwei Stellen an, der Stein des Polykrates sei ein Sardonyx, und zwar ein ungeschnittener, gewesen. XXXVII, 4: Sardonychem eam gemmam fuisse constat ostenduntque Romae, si credimus, in Concordiae delubro cornu aureo Augustae [1]) dono inclusam et novissimum prope locum tot praelatis obtinentem; ib. 8: Polycratis gemma quae demonstratur intacta illibataque est.

---

1) „So ist gewiss mit cod. Bamb. zu lesen, nicht Augusti, wie Sillig schreibt. Denn Augusta ohne Zusatz heisst Livia auch XII, 94 und XV s. E. Sie war es aber, welche den von Tiberius erbauten Tempel einweihte (Ovid. fast. VI, 637), folglich wird sie ihn auch durch jenes Geschenk verherrlicht haben."

Es gab also in Rom einen aus Samos herrührenden Sardonyx von besonderer Grösse und Schönheit, welchen die Römer für den Stein des Polykrates hielten. Dieser war weder geschnitten noch gefasst, zeigte also auch von der goldenen Einfassung des Theodoros, die Herodot III, 41 erwähnt, keine Spur. Denn die erste Stelle des Plinius erklärt Lessing sehr wahrscheinlich von einem Füllhorne der Concordia, woran dieser Edelstein mit anderen zusammen als Verzierung angebracht war. Strabo scheint ihn nicht gekannt zu haben, was uns nicht Wunder nehmen darf, da er erst im J. 10 n. Chr., also nach dem Aufenthalte des Geographen in der Hauptstadt, in den Tempel gebracht wurde. Nun berichtet aber Strabo XIV, p. 638, der Stein sei kostbar und geschnitten gewesen; einen smaragdenen Siegelring nennt ihn Herodot, der auch I, 195, wo er die σφρηγῖδας der Babylonier erwähnt, das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung gebraucht, eben so Pausanias VIII, 14, 5 und Tzetzes Chil. VII, 127. Ja Clemens Alex. Protr. III, p. 247 Sylb. meldet, Polykrates, der Dichterfreund, habe sich einer Leier zum Siegeln bedient. Da nun schon vor Theodoros, Mnesarchos in Samos ein δακτυλιογλύφος gewesen sein soll (Hermippos bei Diog. Laërt. VIII, I, 1) und die Samier die zahllosen geschnittenen Steine der Aegypter kennen mussten, so sehe ich keinen Grund, an der Möglichkeit, dass Theodoros jenen Siegelring nicht allein gefasst, sondern auch geschnitten habe, zu zweifeln. Aber in Smaragd wurde ja nicht geschnitten? ja den echten Smaragd kannten die Alten gar nicht? Vgl. Veltheim Aufs. Bd. II, S. 46; Classical Journal I, p. 65; II, p. 325. Aber in Samos konnte man ausser dem cyprischen den Smaragd-Praser leicht aus Aegypten, ja vielleicht von Amasis selbst beziehen; und wenn Plinius §. 64 berichtet, dass man ihn wegen seiner wohlthätigen Farbe nicht geschnitten habe, so gilt dies nur von seiner Zeit; denn §. 8 erwähnt er selbst geschnittene Smaragde aus der Zeit des Ismenias und Alexandros. Es muss zugegeben werden, dass Plinius keinen älteren geschnittenen Smaragd kannte, als den des Ismenias. Da er aber nicht weiss, dass Polykrates einen Smaragd besass, was Herodot ausdrücklich bezeugt, so haben wir nur die Wahl: entweder irren alle Uebrigen, Herodot eingeschlossen, oder die Römer liessen sich durch einen Sardonyx täuschen, den man für den Stein des Polykrates aus-

gab. Dass dies Letztere der Fall war, unterliegt keinem Zweifel. Eine andere Frage ist freilich, wie viel überhaupt von der ganzen Erzählung zu halten sei. Ich glaube, nicht viel. Die wunderbaren Schicksale des Ringes sind ein Märchen, wie der Zauberring des Gyges, und wenn es sich auch wohl denken lässt, dass der kostbare Ring selbst sich unter den Schätzen des Polykrates befand, so hat ihn doch niemand von unseren Gewährsmännern gesehen. Sicher bleibt also nur, dass man zwei Generationen nach dem Tode des Herrschers dem Theodoros die Verfertigung desselben zutraute. . . .“

Der dritte Name führt uns sofort in die Zeit Alexanders des Grossen herab. Wie Lysipp und Apelles in ihrer Kunst (vgl. Th. I, S. 363; II, S. 209), so soll Pyrgoteles in der seinigen das Vorrecht genossen haben, allein das Bildniss des Alexander darzustellen: Plin. 125; Appul. Florid. I, p. 410 ed. Vulcan., oder, wenn wir uns an eine nähere Bestimmung in einer zweiten Stelle des Plinius: 37, 8 halten, allein dieses Bild in Smaragd zu schneiden (in hac gemma nach der Bamberger Handschrift). Aber obwohl er nach Plinius „unzweifelhaft der berühmteste in seiner Kunst“ war, so sind doch hiermit unsere Nachrichten über ihn bereits erschöpft.

„Nach ihm waren Apollonides und Cronius berühmt und der das Portrait des Augustus so ähnlich bildete, mit dem auch nachher die Fürsten siegeln, Dioskurides“: Plin. 37, 8. Die beiden ersten sind sonst nicht weiter bekannt. In Betreff des Dioskurides bestätigt Sueton (Octav. c. 50) die Angabe des Plinius. Ausserdem aber haben sich nicht nur von ihm einige Werke erhalten, sondern wir lernen noch zwei seiner Söhne, Eutyches und Herophilos, durch die Inschriften zweier Gemmen kennen, von denen die eine als Vaterstadt des Sohnes, und daher auch wohl des Vaters, Aegeae in Cilicien nennt (s. u.).

Endlich lernen wir aus einem Epigramme der Anthologie (Anall. II, p. 242, n. 6) Tryphon kennen, der in einen indischen Beryll ein Bild der Galene geschnitten hatte:

'Ινδὴν βηρυλλόν με Τρύφων ἀνέπεισε Γαλήνην
εἶναι, καὶ μαλακαῖς χερσὶν ἀνῆκε κόμας.

ἠνίδε καὶ χείλη νοτερὴν πλείοντα θάλασσαν,
καὶ μαστοὺς, τοῖσιν θέλγω ἀνημενίην.
ἣν δ' ἐμοὶ ἡ φθονερὴ νεύσῃ λίθος, ὡς ἐν ἑτοίμῳ
ὥρμημαι, γνώσῃ καὶ τάχα νηχομένην.

Das Epigramm wird dem Adaeos beigelegt. Da es aber keineswegs ausgemacht ist, ob dieser Adaeos der Zeitgenosse des Polemon ist und nicht vielmehr einer viel späteren Zeit angehört, sowie ferner, ob der Dichter das Werk eines ihm gleichzeitigen oder eines früheren Künstlers beschreibt, so bleibt die Zeit dieses letzteren völlig ungewiss.

Zweifelhaft ist es, ob Satyreios für einen Steinschneider zu halten ist, als dessen Werk in einem Epigramm des Diodoros ein Bild der Arsinoë auf Krystall angeführt wird (Anthol. Pal. II, p. 281, n. 776):

Ζεύξιδος ἡ χροίη τε καὶ ἡ Χάρις, ἐν δέ με μικρῇ
κρυστάλλῳ, τὸ καλὸν δαίδαλον Ἀρσινόῃ
γράψας τοῦτ' ἔπορεν Σατυρήϊος· εἰμὶ δ' ἀνάσσης
εἰκὼν καὶ μεγάλης λείπομαι οὐδ' ὀλίγον.

Wenn allerdings schwer einzusehen ist, was die *χροίη* des Zeuxis bei Besprechung eines geschnittenen Steins bedeuten soll, so ist doch ein gemaltes Portrait auf einem kleinen Krystall nicht minder auffällig; und durch die Veränderung von *γράψας* in *γλύψας* würde wenigstens diese letztere Schwierigkeit sich heben lassen.

Wirkliche und angebliche Steinschneider in Gemmeninschriften.

I. Namen, welche durch echte Inschriften überliefert und mit Sicherheit auf einen Steinschneider zu beziehen sind.

Agathopus.

Aus Andreini's Besitz kam später in die florentiner Gallerie ein Aquamarin mit dem Kopfe eines Römers und hinter demselben der Inschrift: *ΑΓΑΘΟΠΟΥC ЄΠΟΙЄΙ:* de la Chausse Mus. Rom. I, t. 21 (ohne Namen); Maffei Gemm. ant. I, t. 6; Stosch t. 5; Gori Inscr. etr. I, t. 1, 3; Mus. flor. II, t. 1, 2; Bracci I, t. 7; Winck. Descr. IV, 189; Cades V, A, 190;

C. I. 7133. Ueber die Benennung der dargestellten Person herrscht keine Uebereinstimmung. Sextus Pompeius kann es nicht sein, sofern der Kopf auf dem Steine mit der Inschrift *ΑΓΑΘΑΝΓЄΛΟΥ* von Tölken richtig so benannt ist. Besser stimmt er mit den bekannten Bildnissen des Cn. Pompeius. Noch andere haben an M. Brutus gedacht (R. Rochette Lettre p. 106); aber auf Münzen und in der capitolinischen Büste erscheint derselbe weit magerer. Hinsichtlich der Echtheit haben wir es sogleich bei diesem ersten Beispiele mit den Verdächtigungen Köhler's zu thun (S. 176): „Dieser Aquamarin ist nicht übel in Hinsicht der meergrünen Farbe, aber nicht rein; denn im Innern ist er voller Risse. Die Ausführung ist zwar sorgfältig und fleissig; ihr ist aber eine solche Härte und Trockenheit eigen, wovon auch das Haar nicht frei ist, dass das Werk, welches einem Künstler neuer Zeit zur Ehre gereichen würde, keinem vorzüglichen Meister des Alterthums beigelegt werden darf; ein solcher würde seine Mühe nicht an einem so fehlerhaften Stein verschwendet (warum aber ein neuerer?) und eben so wenig seinen Namen ihm beigefügt haben." Das Bild rechtfertigt Stephani (Angebl. Steinschn. S. 243): „Im Schnitt des Bildes ist neben einer gewissen von Köhler bemerkten Trockenheit doch auch ein nicht unbedeutender Grad von Sicherheit und Zuversicht zu erkennen und es mag daher wohl antik sein." Dagegen erklärt er die Inschrift für entschieden modern: „Die Buchstaben sind übertrieben klein; ihre Linien, wenn sie auch ohne Kugeln sind, gehören zu den am seichtesten eigeritzten, die überhaupt in gefälschten Gemmen-Inschriften vorkommen, so dass sie zum Theil kaum zu erkennen sind; endlich finden wir bei der ersten Publication des Steines kein Wort von seiner Inschrift erwähnt. . ." Zur Fälschung soll ein Stoschischer Schwefel mit einem Elephantenkopf bei Raspe 12947 Anlass gegeben haben. Denn der in grossen, kräftigen Buchstaben abgefasste und rings um das Bild laufende Name *ΑΓΑΘΟΠ* ‖*ϽΥΟ* sei unzweifelhaft echt, wenn er auch freilich keinen Steinschneider bezeichne. Freilich muss Stephani selbst darauf hinweisen, dass es unsicher sei, ob jener Elephantenkopf zu Maffei's Zeit, der die Inschrift, wenn auch incorrect, giebt, schon bekannt war, sowie ferner, dass in der Zeit des de la Chausse zuweilen Abbildungen von

Gemmen, welche Inschriften haben, ohne dieselben erscheinen. Am meisten täuscht sich jedoch Stephani über die Beschaffenheit der Inschrift selbst. Die Buchstaben sind keineswegs übertrieben klein, sondern auch mit blossem Auge vollkommen lesbar, und die Linien, durch Kugeln begrenzt, keineswegs seicht eingeritzt; Stephani hat sich also zu seinem Verdammungsurtheil offenbar durch einen mangelhaften Abdruck verleiten lassen. Im Uebrigen ist die Inschrift keineswegs ängstlich, sondern eher mit einer gewissen Sorglosigkeit geschnitten.

Ein Stoschischer Schwefel mit dem Kopf des Laokoon bei Raspe 9483 und Cades III, E, 302 ist schon durch die Orthographie des Namens *ΑΓΑΘΩΓ* verdächtig und wird es noch mehr durch den modernen Charakter der Arbeit. — Modern ist nach Tölken (Sendschreiben S. 14) auch ein Onyx-Camee in Berlin, darstellend Herakles neben der Hindin mit der vertieft geschnittenen Inschrift *ΑΓΑΘΟΓΟΥC.ΕΠ.* — Die in grossen Buchstaben geschnittene lateinische Inschrift *AGATHOPI* über zwei verschlungnen Händen auf einem Carneol bei Winck. Descr. V, 221; Raspe 8120 kann natürlich nicht auf den Künstler des ersten Steins bezogen werden.

Apollonios.

Das Werk des Apollonios ist eines der wenigen, welche bei Köhler volle Anerkennung finden. Er sagt darüber S. 210: „Zu den ausgezeichnetsten tief geschnittenen Gemmen ist mit Recht immer gerechnet worden ein Amethyst vormals in der Farnesischen, jetzt Königlichen Sammlung zu Neapel, auf dem Artemis von Felsen umgeben, im hoch gegürteten Jagdkleide, den Köcher und Bogen auf dem Rücken, stehend und ausruhend vorgestellt ist, indem sie sich mit den Händen, von denen die Linke eine gesenkte Fackel hält, auf einen Pfeiler stützt. Der längs der Fackel laufende Name des Steinschneiders Apollonios, *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ*, ist sauber und auf keine Weise ängstlich geschnitten. An den Enden der Buchstaben befinden sich keine kleinen Kugeln.... Die Stellung und die Verhältnisse der Göttin sowohl, als die Zeichnung und Ausführung der einzelnen Theile, der treffliche jungfräuliche Kopf, Arme, Füsse und ihr zweimal gegürtetes Gewand......sind Beweise, dass diese Gemme das Werk

eines der vollkommensten Künstler des Alterthums ist." Recht augenfällig wird diese Vortrefflichkeit, wenn man in den Stoschischen Gemmenabdrücken (Winckelm. Descr. II, 294) mit dem Original die Copie des Lorenzo Masini (295) vergleicht. Köhler vermuthet, dass Apollonios eine berühmte Bildsäule nachgebildet habe, und erinnert namentlich an eine Artemis des Praxiteles zu Antikyra, welche ausserhalb der Stadt in ihrem Tempel auf einem hohen Felsen aufgestellt war. Sie war überlebensgross, trug den Köcher auf der Schulter, hielt in der Rechten eine Fackel, und ihr zur Linken befand sich ein Hund: Paus. X, 37, 1. Einen directen Zusammenhang zwischen den beiden Werken werden wir allerdings nicht sofort annehmen dürfen; als eine Analogie hat aber diese Zusammenstellung viel Ansprechendes. — Zuerst ist nach Köhler diese Gemme in Demontjosieu's im Jahre 1585 zu Rom gedruckten Reisebemerkungen (Gallus Romae hospes, auch bei Gronov thes. ant. graec. IX, p. 791) erwähnt worden, wo der Name irrthümlich Apollonides gelesen und deshalb auf den von Plinius erwähnten Steinschneider bezogen wurde. Damals in Orazio Tigrini's Besitz erwarb sie später Fulvius Ursinus: Spon Misc. erud. ant. p. 122. Abbildungen und Abdrücke finden sich bei Stosch t. 12; Bracci I, t. 26; Natter Méthode. t. 31; Lippert I, 210; Raspe 2144; Cades I, F, 19.

Aspasios.

Zu den berühmtesten Steinen gehört die Minerva des Aspasios. Das Haupt der Göttin ist mit einem Helme bedeckt, der über der Stirn mit den Vordertheilen von Rossen geschmückt ist; ein Greif ziert die Seitenfläche und der hohe Helmbusch wird von einer Sphinx getragen. Die langen Locken der Göttin fallen unter dem Helm hervor auf die Aegis, mit der die Brust bedeckt ist. Hinter dem Halse steht in sehr kleinen Buchstaben die Inschrift *ΑCΠΑCΙΟΥ*. Der Stein, ein rother Jaspis, befand sich nachweisbar zuerst im Besitz des Fürsten Rondanini, dann des Cardinals Ottoboni, von wo er endlich in das wiener Museum gelangte: Canini Iconogr. pl. XCIII; [Bellori: Illust. philos. etc. imag. III, t. 73, p. 2], Gronov thes. ant. gr. II, t. 85; Stosch t. 13; Bracci I, t. 29; Winck. Descr. II, 190; Lippert I, 119; Raspe 1536; Cades I, H, 21; Eckhel Choix de p. gr. pl. 18; C. I. 7164.

In der Verdächtigung der Inschrift selbst dieses Steines (den Kopf lässt er für alt gelten) leistet Köhler S. 195 fast Unglaubliches: „Einige Schwierigkeiten begegnen uns bei Betrachtung der Aufschrift, welche aus sehr zart und fein geschnittenen Buchstaben besteht, die kleiner und schöner sind, als man sie auf irgend einem alten und neuen Kunstwerke dieser Art findet.... Dass man um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts (Canini's Publication erschien 1669) den so zierlich gegrabenen Namen dem Felde beigefügt habe, ist unwahrscheinlich, auch lässt sich kein muthmasslicher Grund angeben, warum man gerade diesen Namen gewählt habe. Daraus dass La Chausse nicht von einem Jaspis, sondern von einem Camee spricht, und daraus, dass Menage (hist. mulier. philos.) und Gronov die so deutlich gegrabene Aufschrift auf ihrem Steine *ACΠACOY* lesen, entsteht die Vermuthung, der rothe Jaspis in der kaiserlichen Sammlung zu Wien sei nicht derselbe, dessen Aufschrift der Künstler Canini *ACΠACIOY* statt *ACΠACOY* gelesen, um wie er glaubte, in dem Brustbilde das Bildniss der Aspasia zu erhalten. Obgleich bei diesen Vermuthungen nicht bestimmt werden kann, was man auf anderen Steinen durch das Wort *ACΠACOY* habe anzeigen wollen, so bleibt doch als unumstösslich begründet, dass eine so schön und sauber mit so sehr kleinen Buchstaben geschnittene Aufschrift, wie die des wiener Jaspis, unmöglich aus dem siebzehnten Jahrhunderte herstammen kann, wo man noch so wenig in der Kunst falsche Namen zu graben geübt war; es konnte eine so vollkommene Schrift einzig und allein nur in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Italien geliefert werden, als so viele geschickte und so viel im Graben alter Künstlernamen geübte Künstler aus Verfälschung dieser Art so manchen Gewinn zogen." Canini publicirte den Stein 1669 als im Rondanini'schen Besitz befindlich und giebt die Inschrift: *ACΠACOY*. Menage und Gronov berufen sich auf Canini, und dass sie das Original gesehen, steht keineswegs fest; vielmehr muss, da sie es nicht ausdrücklich bemerken, gerade auf das Gegentheil geschlossen werden. Ihre Lesart der Inschrift hat also keine Auctorität; aber selbst, wenn sie den Stein gesehen hätten, müsste immer die Möglichkeit einer falschen Lesung zugegeben werden. Geradezu falsch aber ist Köh-

ler's Angabe, dass La Chausse nicht von einem Jaspis, sondern von einem Camee spreche. La Chausse publicirt (Mus. Rom. I, p. 5) einen Camee im Besitz eines Engländers Harpeur: einen dem Rondanini'schen ähnlichen Pallaskopf, aber ohne Inschrift, und gedenkt nur dabei so wie an einer andern Stelle (II, p. 39) des von Canini publicirten Rondanini'schen. Stosch, welcher diesen als identisch mit dem Ottoboni'schen bezeichnet (und sein Zeugniss ist gewiss unverdächtig, da es wahrscheinlich auf der Auctorität des damaligen Besitzers beruht), las aber auf diesem, dem rothem Jaspis, richtig *ΑСΠΑСΙΟΥ*. Dass dieser Stein sodann in die wiener Sammlung überging, bezeugt Winckelmann; und dieses Zeugniss ist um so wichtiger, als es Eckhel erst in Folge desselben gelungen zu sein scheint, den Stein dort wieder aufzufinden. Eckhel berichtigt danach Bracci's Irrthum, welcher als Besitzer einen Herrn de France nennt, in dessen Sammlung sich aber nur ein Carneol mit einer ähnlichen Darstellung fand. Für die Identität des wiener mit dem Ottoboni'schen Steine macht er sodann die Uebereinstimmung der Steinart, der Grösse, der Darstellung, so wie der Beschädigung an dem oberen Theile des Helmbusches geltend. Die Geschichte des Steines lässt sich also mit voller Sicherheit bis zum Jahre 1669 verfolgen; und da nach Köhler's eigenem Zeugniss in dieser Zeit eine so schöne und saubere Inschrift nicht geschnitten sein kann, so muss sie aus dem Alterthum herrühren. Demnach ist also die Echtheit des wiener Steins und seiner Inschrift gegen jeden Zweifel sicher gestellt.

Weniger bestimmt lässt sich wegen des Mangels historischer Zeugnisse über eine Wiederholung des Kopfes und der Inschrift auf einem Carneol urtheilen, der vor dreissig Jahren von Drovetti aus Aegypten gebracht wurde und in die Hände Baseggio's gelangte. Die Echtheit desselben ward von Capranesi angefochten, von Braun hauptsächlich auf die Auctorität der Steinschneider Calandrelli, Garelli und Girometti hin vertheidigt: Bull. 1844, p. 88; 1845, p. 108 sqq., und suppl. ad n. X; [Capranesi, la gemma d'Aspasio 1845; appendice 1856]. So weit meine Erinnerung reicht, stand allerdings der Drovettische Stein dem wiener weit nach, eben so sehr aber auch über der zugleich dem Institut vorgeleg-

ten Calandrelli'schen Copie. Um sich zu vergewissern, ob wir es nicht mit einem vorzüglichen Werke eines Künstlers des vorigen Jahrhunderts zu thun haben, würde es also zunächst wünschenswerth sein, namentlich die bekannten Copien von Natter zu vergleichen (de Jonge Notice p. 174, 4; Lippert I, 118, 120; Raspe 1537 sqq.). Sollte aber auch dieser Vergleich für das Alterthum sprechen, so würden wir doch schwerlich an eine Wiederholung von der Hand des Aspasios, sondern nur an eine antike Copie denken dürfen.

Nächst der wiener Gemme erscheint unter den Steinen mit dem Namen des Aspasios noch am meisten beglaubigt das Bruchstück eines rothen Jaspis in der florentiner Sammlung, auf dem ein Stück einer männlichen mit einem Gewande bedeckten Brust nebst dem untern Theile eines starken Bartes gebildet ist; darunter liest man *ACΠACIOY*. Die gewöhnliche Bezeichnung der Darstellung als eines Zeus erscheint wegen des Gewandes wenig gerechtfertigt; vielmehr scheint das Bruchstück einem Serapis anzugehören: Stosch t. 14; Gori Mus. flor. II, 3, 1; Bracci I, 28; Raspe 848, pl. 18. Köhler S. 180 will allerdings wegen der nach ihm offenbar nicht zufälligen Uebereinstimmung der Steinart, so wie wegen der Verschiedenheit des *A* auf den beiden Steinen an der Echtheit, namentlich der Inschrift zweifeln; und an sich ist die Möglichkeit eines Betruges wohl zuzugeben. Da nun die Inschrift der wiener Gemme vor Stosch *ACΠACOY* gelesen wurde, so wäre zunächst zu erforschen, ob das Bruchstück bereits vor Stosch's Zeit in der florentiner Sammlung vorhanden gewesen ist, indem, sofern dies der Fall war, die Richtigkeit der Inschrift ein Zeugniss für ihre Echtheit sein würde. Ueber ihre Stellung vgl. oben S. 451.

Eine Agrippina als Ceres ebenfalls auf einem rothen Jaspis mit der Inschrift *ACΠACIOY*, früher in der durch falsche Namen berüchtigten Sammlung Medina in Livorno, dann im Besitz des Herzogs von Marlborough, ward schon von Bracci I, 147, n. 5 für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklärt; vgl. Eckhel Choix p. 44, n. 5, der auch eine Opferscene mit der Inschrift *ACACIOY* auf einem Carneol des Fürsten Gallitzin für modern erklärt. Mit jener Agrippina ist die auf einem Beryll Lord Besborough's bei Worlidge (Gems 84) vielleicht identisch. — Verdächtig durch die Incorrectheit der Inschrift

ΑΣΠΑΣΕΙΟΥ ist ein anderes Werk, wiederum ein rother Jaspis, der mit Hamilton's Sammlung in das Museum Worsleianum überging: eine vorwärts gewandte Herme des mit Epheu bekränzten bärtigen Dionysos, auf dessen Brust die Inschrift steht: Visconti PCl. VI, p. 12; Op. var. I, p. 194. Die Inschrift wird deshalb auch von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) und Köhler S. 181 für falsch erklärt. — In derselben Sammlung (t. 29, 6) befindet sich ein Onyx, darstellend den Kopf einer Stadtgöttin mit der Mauerkrone und der Inschrift *ΑΙΠΑΣΙΟΥ*. Obgleich sich dieselbe mit R. Rochette (Lettre p. 122) leicht in *ΑΣΠΑΣΙΟΥ* emendiren lässt, so ist doch dadurch für ihre Echtheit keinerlei Gewähr gegeben. — Eine stehende Juno mit dem Pfau zu ihren Füssen, die ebenfalls den Namen des Aspasios trägt und von R. Rochette für antik gehalten wird, ist nach Cades („47,682" nach Stephani bei Köhler S. 344) ein Werk Cerbara's. — Nicht beglaubigt als antik ist das Bild des Junius Brutus mit der Inschrift *ΑΣΠΑΣΙΟΥ* auf einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 10,652.

Athenion.

Sein Werk ist der berühmte Onyxcamee der früher farnesischen, jetzt neapolitanischen Sammlung: Zeus auf seinem Viergespanne, welcher den Blitz gegen die schlangenfüssigen Giganten schwingt, deren einer schon getödtet, ein anderer fast besiegt unter den Pferden sichtbar ist. Der Name *ΑΘΗΝΙΩΝ* findet sich unten an der Seite in erhabenen Buchstaben: Winckelmann Mon. in. t. 10; Bracci I, t. 30; Lippert I, 26; Raspe 986, pl. 19; Cades I, A, 107; Mus. Borb. I, t. 53; Millin Gal. myth. 9, 33; Müller u. Oest. Denkm. II, N. 34; C. I. 7139. Ueber das Verdienst der Arbeit äussert sich Köhler S. 207 in folgender Weise: „Die Erfindung des Ganzen, die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, die fast unendlich mannigfaltige Bewegung der Pferde mit der verschiedenen Richtung ihrer Füsse, die bestimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den mit Schlangenfüssen versehenen Giganten, verbunden mit einer auf's Höchste getriebenen Vollendung und einer Ausführung im grossen kräftigen Styl, machen diesen Camee bewundernswerth und einzig in seiner Art. Der Ueberfluss und Reich-

thum, den man in allen Theilen dieses Gemäldes bemerkt, beweist offenbar, dass dem alten Steinschneider ein grosses Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichsten Künstler seiner [oder einer früheren] Zeit zum Vorbilde gedient hat, ein Werk, in welchem die höchste Ausführung an ihrem Orte war, die aber den Verfasser dieses Camee veranlasste, mehr zu geben als nöthig war, wodurch Heyne (Antiq. Aufs. I, S. 23) vermocht wurde, Zweifel gegen die Echtheit und das Alterthum des farnesischen Steines zu äussern, ein Irrthum, dessen Ungrund Visconti bewiesen hat (op. var. II, 159, wo nur Eckhel statt Heyne angeklagt wird). Ich setze hinzu, dass kein einziges Werk aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit unserer Gemme in Hinsicht der bestimmten und markigen Behandlung des Nackten besitzt. Der Künstler ist zwar in den Fehler der Ueberladung gefallen, aber nirgends ist seiner Arbeit Kleinlichkeit vorzuwerfen; in ihr herrscht vielmehr überall und unverkennbar der gewaltige und grosse Styl alter griechischer Kunst.“ Wegen dieser Vortrefflichkeit verbunden mit der ältern Form des *Ω* statt der später gebräuchlichen *ω* möchte Visconti (op. var. II, p. 222) den Athenion der vorkaiserlichen Zeit zuschreiben. Dagegen bemerkt jedoch Tölken (Sendschreiben S. 38): „Allein die k. Sammlung (in Berlin) besitzt aus dem Bartholdy'schen Nachlass das Fragment eines Camee von ziemlicher Grösse in einem den Onyx nachahmenden antiken Glasfluss, dunkelblau und weiss gefärbt, einen Triumphzug darstellend, von meisterhafter Arbeit an Menschen und Pferden. Darunter steht, vollständig erhalten, in erhabenen schön geformten Buchstaben: *ΑΘΗΝΙΩΝ*. Die Züge des Triumphators, bartlos, mit gebogener Nase, von ernstem, vornehmen Ausdruck, ähneln denen des Drusus, jüngern Bruders des Tiberius, oder dessen Sohne Germanicus. An der Echtheit dieses Fragments ist nicht zu zweifeln (Panofka Mus. Bartold. S. 172, N. 1). Es ergiebt sich also, dass der Meister jenes donnernden Jupiter ebenfalls der Zeit des Augustus angehört, wie Dioskurides und sein Schüler Eutyches aus Aegeae.“

Boëthos.

Die Inschrift *ΒΟΗΘΟΥ* in erhaben geschnittenen Buchstaben findet sich neben dem Bilde des Philoktetes, der am Boden

sitzend seinem mit Binden umwundenen rechten Fusse Kühlung zufächelt: Raspe 9357, pl. 53; Choiseul-Gouffier Voyage II, p. 155, t. 16; Millin Gal. myth. t. 115, n. 604; Impronte dell' Inst. III, 83; Cades III, E, 258; C. I. 7169. Dass der zu Raspe's Zeit in Frankreich, später in der Beverley'schen Sammlung befindliche Camee aus Asien stamme, folgerte R. Rochette Lettre p. 127 wohl nur aus der Publication bei Choiseul, wo jedoch das Bild nur als ein Schmuck der Karte von Lemnos aufgenommen scheint. Auch gegen die Echtheit dieses Steines unterlässt Köhler (S. 205) nicht, Bedenken zu äussern: „dem Abdrucke zufolge ist die Arbeit zwar nicht übel, aber auch nicht vorzüglich zu nennen. Es ist wahrscheinlich eine neue Nachahmung des Steines, den Enea Vico zuerst auf einer seiner grossen Platten, darauf, als diese Platten zerschnitten waren, de Rossi (ex gemm. et cam. ab Aen. Vico incis. tab. 29) und Maffei (Gemm. ant. fig. IV, t. 67) herausgegeben haben, welcher man den vorgeblichen Namen des Steinschneiders Boëthos beigefügt hatte"; wie Stephani in der Note S. 358 hinzufügt: „natürlich mit Rücksicht auf den bekannten Silberarbeiter dieses Namens." Mit diesem will allerdings R. Rochette, aber ohne allen Grund, den Künstler unserer Gemme identificiren. Aber ist denn dieser Name so selten, dass ihn nicht ausser dem Caelator auch ein Gemmenschneider im Alterthum könnte geführt haben? Ist ferner die Darstellung des Philoktet so selten, dass sich nicht mehrere Wiederholungen desselben Bildes dieses Helden aus dem Alterthume erhalten haben könnten? Uebrigens ist die Annahme einer Wiederholung sogar überflüssig, indem die Weglassung der Inschrift in dem Stiche Vico's durchaus nichts gegen ihr Vorhandensein auf dem Steine beweist. In dem also, was Köhler und Stephani vorbringen, vermag ich keinen stichhaltigen Grund gegen die Echtheit zu erkennen. Die Arbeit selbst aber drückt den Zustand des von langen Leiden abgemagerten Helden ganz vortrefflich aus. — Die Inschrift *ΒΟΗΘΟΥ* in grossen Buchstaben vor einen unbekannten Römerkopf gesetzt (bei Cades V, D, 19) bezeichnet gewiss nicht den Künstler, sofern sie überhaupt antik ist.

Dioskurides.

So sehr wir von vorn herein mit Lessing überzeugt sein müs-

sen, dass von den Steinen, die des Dioskurides Namen tragen, nicht wenige, ja sogar die meisten für untergeschoben zu halten sind, so sträubt sich doch unser Gefühl gegen die Annahme Köhler's, dass es unter so vielen keinen einzigen echten geben sollte, ja dass vielleicht nie der Name einer seiner Arbeiten von ihm eingeschnitten sei (S. 149). Der letzte Satz wird schon durch die urkundlich beglaubigten Inschriften seiner Söhne Eutyches und Herophilos wankend gemacht, welche neben ihrem eigenen Namen den des Dioskurides setzten. Warum sollte also nicht auch Dioskurides selbst seine Werke mit seinem Namen bezeichnet haben? Dies anzunehmen, werden wir aber überdies durch andere gewichtige Zeugnisse veranlasst.

De Montjosieu erwähnt in seiner 1585 zuerst erschienenen Schrift Gallus Romae hospes (wieder abgedruckt bei Gronov thes. ant. gr. IX, p. 790) einen Mercur mit dem Namen des Dioskurides, der sich damals nebst der Diana des Apollonios im Besitze Orazio Tigrini's befand. Später publicirte Spon (Misc. p. 122) beide Steine als olim apud Fulvium Ursinum befindlich. Wir sehen daraus, dass Mercur stehend gebildet war mit dem ungeflügelten Petasos auf dem Haupte, dem Caduceus in der Linken und mit der Chlamys angethan, die in ihrer ganzen Anlage lebhaft an die vaticanische Statue des sogenannten Phocion erinnert. Der Name *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ* steht dem Gotte zur Rechten. Ein diesem Stein in Darstellung und Inschrift durchaus entsprechender Carneol war später im Besitze Stosch's und kam von diesem in die Sammlung des Lord Holderness: Stosch t. 28; Bracci II, t. 65; Winck. Descr. II, 378; Lippert I, 330; Raspe 2324; Cades I, L, 25; C. I. 7180. Ist aber die Gemme des Stosch identisch mit der des Ursinus? Köhler sagt S. 117: „es mag also der Hermes mit dem Namen des Dioskurides aus Orsini's Sammlung verloren gegangen sein; sonst wäre er, als ein Hauptstück, mit der Artemis des Apollonios [und mit den übrigen Gemmen des Orsini in die von Lorenzo de' Medici angelegte Sammlung, vgl. S. 116, und von da] in die farnesische und mit ihr in die neapolitanische gekommen.“ Diese Schlussfolgerung ist falsch: gerade weil er nicht dahin gekommen, ist es um so wahrscheinlicher, dass der Hermes des Stosch und der des Ursinus durchaus identisch sind.

Hören wir jetzt Köhler's Urtheil über die Arbeit selbst: „Wenn auch die Gestalt des Hermes von Seiten der Verhältnisse und der Erfindung Vorzüge besitzt, wodurch sie eines alten Künstlers würdig erscheint; wenngleich ihre Ausführung keine Achnlichkeit mit irgend einem der zu Stosch's Zeit alten Künstlern untergeschobenen Stücke zu haben scheint, so kann diese Gemme doch keine Arbeit des Dioskurides sein. Denn der Hermes ist in Hinsicht der Ausführung gar sehr unbedeutend, vernachlässigt und höchst mittelmässig, und die Arbeit im Abdruck viel weniger beendigt, als sie es im Kupfer des Stosch zu sein scheint. Es kann dieser Carneol folglich durchaus kein Werk des Dioskurides, dessen er ganz unwürdig, wohl aber eine nach einem bessern Steine gefertigte Wiederholung sein." Auch diesem Urtheil muss ich direct widersprechen. Jene oben erwähnte Statue des sogenannten Phocion erfreut sich eines wohlverdienten Rufes wegen des Einfachen und Schlichten ihrer ganzen Anlage und der entsprechenden Ausführung, in welcher keine Spur von Prätension und Manier zu finden ist, sondern alles nur bestimmt scheint, den einfachen und klaren Gedanken des Künstlers eben so einfach und klar wiederzugeben. Dasselbe ist bei dem Hermes der Fall, der gerade dadurch den Eindruck der Originalität macht, wie wenige andere Steine, und der gerade dadurch die Hand eines mit voller Sicherheit sich auf das Wesentliche beschränkenden Künstlers verräth. — Es bleibt noch die Inschrift übrig: „Was die sauber gegrabene Aufschrift betrifft, so lehrt der Augenschein, dass sie nur aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts herrühren kann, und die Buchstaben haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit denen der nicht zahlreichen Namensaufschriften auf Gemmen, welche schon zu Orsini's Zeit bekannt waren. Im Alterthume würde der mit so viel Sorgfalt eingegrabene Name gewiss keiner oberflächlich und höchst mittelmässig beendigten Arbeit beigesetzt worden sein." Also an sich ist der Charakter der Inschrift nicht der Art, dass sie nicht antik sein könnte. Welcher Grund bleibt aber nach der vorhergehenden Auseinandersetzung noch übrig an ihrer Echtheit zu zweifeln? Ich denke, dass, wer unbefangen urtheilt, sich sträuben muss, noch weitern Verdacht zu hegen, und daher den Hermes unbedenklich als ein echtes Werk des

Dioskurides anerkennen wird. — Eine längere Auseinandersetzung macht der Amethyst mit dem früher als Solon, jetzt gewöhnlich als Mäcen bezeichneten Bilde nöthig, der sich im vorigen Jahrhundert im pariser Museum befand: Stosch t. 27; Mariette II, pl. 49; Winck. Descr. IV, 214; Lippert II, n. 550; Bracci II, t. 59; Raspe 10723; Cades V, 307. Im Jahre 1812 ward er zu einem Schmuck verwandt (Dubois Choix de pierr. gr. 1817; vgl. Köhler S. 299); ob er später in das Museum zurückgekehrt, ist mir unbekannt. Ausserdem aber finden sich mehrere Erwähnungen des Steines schon im siebzehnten Jahrhundert, durch welche Köhler S. 120 zu der Annahme mehrerer Exemplare veranlasst worden ist, um auf diesem Wege um so grössere Zweifel an der Echtheit erwecken zu können. Im Jahre 1605 nämlich zeigte Rascas de Bagarris, Aufseher der Alterthümer Heinrich's IV., dem Peirescius den Amethyst, bei welcher Gelegenheit letzterer aus den zur Bezeichnung der Ecken der Buchstaben eingegrabenen Kugeln den Namen des Dioskurides herauslas: Gassendi Vita Peirescii, p. 90, Quedlinb. 1706 (p. 49, Hag. Com. 1650). „Dieser höchst glaubwürdigen Nachricht,“ fährt Köhler fort, „steht nun eine andere entgegen, nach welcher der Amethyst . . . sich um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom befunden haben soll, wo ihn der Dr. Casp. Gevartius, der im Jahre 1666 starb, abzeichnete, welche Zeichnung Gronov (Thes. II, 31) im Jahre 1698 aus der Bibliothek des Bianchini bekannt machte, in der sie nebst andern Zeichnungen desselben Gevart einem Abdrucke der Bildniss-Sammlung des Fulvio Orsini beigefügt war. . . . Der im Kupferstich gelieferte Kopf ist ohne Aufschrift: doch hatte Gevart dabei geschrieben, der Name des Dioskurides befinde sich auf dem Steine. Aber schon gegen das Jahr 1685, als Spon seine Folge von Alterthümern herausgab (Misc. p. 122), soll sich dieser Amethyst bei Toussaint Lauthier zu Aachen [vielmehr Aquis Sextiis, Aix in der Provence] befunden haben, dem Spon grosses Lob spendet.“ Die scheinbaren Widersprüche dieser Nachrichten werden sich lösen, wenn wir zunächst Gassendi's Worte ausführlicher mittheilen: Probavit porro (Peirescius Bagarrio) consilium, quo Francisci Pererii nobilis Aquensis promptuarium praeclaris cimeliis instructissimum transferendum in illud (regium) erat: quippe multa ad-

huc deesse agnovit, ut dignum regio nomine merito existimaretur. Quia vero inter caetera Bagarrius illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua caelatus Solunis vultus celebris illius Dioscoridis Augusti caelatoris manu, ideo coepit ansam edocendi illum etc. Aus diesen Worten geht also keineswegs hervor, dass der Stein sich damals in königlichem Besitz befand; vielmehr scheint er als jener Privatsammlung angehörig nur zum Verkauf angeboten gewesen zu sein. Eben so wenig sagt Gronov, dass der Stein sich in Rom befunden habe: Sed Casp. Gevartius Romae appinxit aliud clypeum, cui subnotavit *in gemma adscripto nomine Dioscoridis*, quod bona fide hic collocavi primum. Et sane hic debet ipse et Solon et Dioscorides esse, quem utrumque Aquis Sextiis vidit Spon. Vielmehr scheint Gronov selbst zu vermuthen, dass Gevart's Zeichnung nach dem Stein in Aix gemacht sei. Wenn ich nun darauf die Vermuthung baute, dass eben jener Stein, von dem im siebzehnten Jahrhundert ausschliesslich die Rede zu sein scheint, nicht 1605, sondern erst etwa ein Jahrhundert später für das pariser Museum angekauft worden, so habe ich später dafür sogar die positive Bestätigung in Mariette's Vorrede (p. IX) zu den Pierres gr. du roi gefunden. Bagarris kehrte nach Heinrich's IV. Tode mit den für ihn gekauften, aber ihm selbst noch nicht bezahlten Antiquitäten nach der Provence zurück. Nach seinem Tode kaufte Lauthier sein ganzes Cabinet, das gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts endlich von dem pariser Museum erworben wurde: et ce qui devenait très singulier, on retrouvait entre ses mains (Lauthier's) précisement les mesnes pierres gravées que Henri IV. avait eu dessin autrefois d'achéter du sieur de Bagarris. Dass darunter der sogenannte Solon des Dioskurides sich befand, wird dabei noch ausdrücklich erwähnt. — Freilich macht selbst gegen diese Thatsachen Köhler noch einen andern gewichtigen Grund geltend: „der Name des Dioskurides ist auf der pariser Gemme nicht durch zarte mit Kugeln versehene Buchstaben dargestellt, sondern sie sind, obwohl nicht schlecht, doch mit etwas grösseren Zügen und ohne Kugeln geschnitten.“ Wenn dadurch der Verdacht einer Verschiedenheit der von Peiresc gesehenen und der pariser Gemme neue Nahrung erhält, so giebt doch Köhler selbst den Weg an, diesen Verdacht wieder zu

beseitigen, indem er auf die Möglichkeit hinweist: „dieser Stein in Paris habe mit mehreren andern Steinen aus alter Zeit gemein gehabt, dass der Grund oder das Feld von neuem abgeschliffen und geglättet wurde, wodurch man die Umrisse beschädigte und die zarten Buchstaben des Steines verschwanden. Letztere wurden in der Folge durch weniger zarte ersetzt, wobei man vielleicht auch den im Schnitte flach gehaltenen Stellen zwischen Stirn und Nase und um die Lippen nachgeholfen hat.“ Eine Ueberarbeitung durch ungeschickte Hand nahm auch Bracci an, der auf die Auctorität der beiden Pichler hin die Arbeit noch in anderer Beziehung tadelt und deshalb fast Anstand nimmt, sie dem Dioskurides beizulegen (II, p. 19). Wir werden sie dagegen jetzt als ein Werk dieses Künstlers, wenn auch freilich als kein in unversehrtem Zustande erhaltenes anerkennen müssen.

Dass Dioskurides das Bild des Augustus geschnitten, steht durch das Zeugniss des Sueton und Plinius fest (s. o. S. 469); und bei dem Werthe, welcher diesem Bildniss beigelegt ward, ist es gewiss erlaubt anzunehmen, dass der Künstler es öfter und in verschiedener Weise wiederholt habe. Es ist daher ohne Zweifel möglich, dass das eine oder das andere sich bis auf unsere Zeit erhalten habe, wogegen freilich auch zuzugeben ist, dass die noch vorhandenen Exemplare einer besonders strengen Prüfung zu unterwerfen sind, indem gerade wegen der obigen früh bekannten Nachrichten die Fälschung schon bald nach dem Wiederaufleben der Wissenschaften begonnen haben kann, ganz abgesehen von der Möglichkeit des Betruges selbst in den Zeiten des Alterthums. Wenn bei der wenig ausgebildeten Kritik des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts manche Gemme ohne Namensaufschrift dem Dioskurides beigelegt ward, so haben wir für unsere Zwecke keinen Werth darauf zu legen. Unsere Untersuchungen haben zu beginnen, wo ausdrücklich der Inschrift gedacht wird. Dies geschieht von Faber in den Erläuterungen zu Ursinus illust. imag. t. 87, p. 52: Augustus deificatus cum corona radiante, in sarda gemma sive corniola incisus, quae exstat apud Fulvium Ursinum cum nomine DIOSCORIDIS. Dass die Inschrift lateinisch gewesen, ist nicht glaublich; sie ist wohl nur aus Bequemlichkeit so gedruckt. Ueber diesen Stein ist nichts weiter bekannt geworden. Denn die

Note Duboi's bei Clarac p. 97 scheint sich nicht auf denselben, sondern auf einen ähnlichen Stein zu beziehen. Dem Cartularium der Kirche von Figeac (in der pariser Bibliothek) zufolge schenkte nämlich das Capitel derselben an Colbert unter andern Dingen einen Carneol in der Grösse eines 30 Sousstückes, auf dem ein strahlenbekränzter Kopf en face mit dem Namen *ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ* geschnitten war. *Ο* für *ΟΥ* ist wohl nur Fehler des alten Abschreibers; der Stein selbst aber war schwerlich neuer Erwerb, sondern wahrscheinlich alter Besitz der Kirche. Doch auch von diesem Steine hat man keine weitere Kunde. — Noch vorhanden ist dagegen der Camee von mehr als gewöhnlicher Grösse in der Piombino (-Ludovisi')schen Sammlung zu Rom, auf dem der nach rechts gewandte Kopf des Augustus fast noch im Jünglingsalter gebildet ist; hinter ihm *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ:* Raspe 15634; Cades V, 279. Leider ist von barbarischer Hand der Versuch gemacht, den ganzen Kopf wegzuschleifen, so dass jetzt der grösste Theil der Haare, ein Stück des Ohres und die halbe Stirn fehlen. Trotz solcher Verstümmelungen urtheilt Köhler S. 146, dass es das schönste erhaben geschnittene Bildniss sei, das man von Kaiser Augustus kenne. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass es des Dioskurides würdig ist. Aber dennoch soll die Inschrift falsch sein: „hinter dem Kopfe steht die wahrscheinlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wenn nicht später, hinzugefügte Inschrift, welche Raspe für alt hielt, und die in Vergleichung mit der Grösse der Gemme mit viel zu kleiner und daher unansehnlicher Schrift gegraben ist. Zu ihr hat man sich des Rades bedient. Denn ein früherer Versuch, diesen Namen mit der Demantspitze zu graben, den man im Felde des Steines, aber wegen seiner Seichtigkeit nicht im Abdruck bemerkt, war mislungen." Aber würde nicht gerade ein moderner Fälscher die allerdings vorhandenen, aber leicht zu tilgenden Spuren jenes Versuchs am ersten getilgt haben, während der alte Künstler, wenn er auf diese Weise die Inschrift wie versuchsweise vorzeichnete, sie nicht weiter beachtete, da sie dem blossen Auge kaum sichtbar sind? Wer hat „um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wenn nicht später" die Fälschung vorgenommen? Sollten etwa die Fürsten von Piombino selbst Auftrag dazu gegeben haben? Denn wenn auch nicht authen-

tische Documente vorliegen, so ist es doch Familientradition, dass, wie so ziemlich die ganze Gemmensammlung, so namentlich dieser Augustus aus dem alten Ludovisi'schen, in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gesammelten Besitze stamme. Was den Stein selbst anlangt, so mag hier im Zusammenhange angeführt werden, was sich aus der mir gestatteten Prüfung dieser und der drei andern Gemmen mit Künstlernamen in derselben Sammlung ergeben hat: des Demosthenes von Dioskurides, des sogenannten Mäcenas von Solon und der Diana oder Bacchantin des Aulos. Das Mistrauen, welches ich gegen die letztere bei Betrachtung des Abdruckes gefasst hatte, fand ich durch das Original, fast möchte ich sagen, auf den ersten Blick bestätigt. Der Schnitt der Inschrift namentlich war furchtsam und unsicher und auf der ganzen Oberfläche des Steins liess sich von den Wirkungen der Zeit keine Spur bemerken. Je entschiedener hier (vom künstlerischen Werthe ganz abgesehen) alle äusseren Beobachtungen gegen die Echtheit sprachen, um so mehr wird durch dieselben Beobachtungen die Echtheit der drei andern Gemmen und Inschriften verbürgt. Am deutlichsten trat nach der ganzen Natur des Steins und des Schnitts die Corrosion der Epidermis an dem sogenannten Mäcen hervor, eine Corrosion, die ohne die Formen irgendwie zu zerstören, nur den Glanz der Politur bricht und die Schärfe der Contouren mildert. Wie an dem ganzen Bilde, so zeigte sich diese Corrosion auch an den Umrissen der mit vollster Sicherheit, Praktik und Rundung eingeschnittenen Inschrift. An dem Demosthenes trat sie namentlich an dem Contour des tief geschnittenen Bildes hervor; aber auch das ganze Feld war stark angegriffen, fast wie durch vielen Gebrauch abgenutzt, so dass vom Namen vielfältig nicht die Linien, sondern nur noch die sie begränzenden Punkte sichtbar waren; jede neu eingeschnittene Linie hätte gerade bei solcher Beschaffenheit grell hervortreten müssen. Weniger war bei dem Camee die tiefer liegende Schicht des Grundes angegriffen; doch liessen sich auch an ihr die Spuren der Zeit nicht verkennen, und zwar fanden sie sich überall in gleicher Weise, an der Stelle der Schrift nicht minder, wie an der entgegengesetzten Seite, so dass also auch hier jeder Grund zum Zweifel an der Echtheit der Inschrift wegfallen musste.

— Noch will ich bemerken, dass das Feld am Steine selbst nicht die Grösse hat, wie z. B. an den sonst vortrefflichen Cades'schen Abdrücken. Es war darum gar kein Raum vorhanden, die Inschrift um vieles grösser zu bilden, als es geschehen ist; und wenn sie daher auch im Verhältniss zur Grösse des Steines sehr klein erscheint, so steht sie doch in ganz richtigem Verhältniss zur Grösse des Feldes. Dass endlich die Inschrift vertieft geschnitten ist, kann um so weniger Anstoss erregen, als erhabene Buchstaben, an welcher Stelle des Steins wir sie uns denken mögen, nur eine störende Wirkung hervorgebracht haben würden.

Im Zusammenhange mit den Bildnissen des Augustus ist am besten von einigen Köpfen zu handeln, die man auf diesen Kaiser, wenn auch mit Unrecht, hat beziehen wollen. Der erste ist ein Amethyst, früher der Strozzi'schen, jetzt der Blacas'schen Sammlung. Die Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔ* (der Kopf des *P* sehr klein) steht unter dem Halse: Stosch t. 26; Bracci II, t. 57; Winck. Descr. IV, 201; Raspe 11057; Cades V, 267. Den kurzen, nur schwach angedeuteten Bart hat man aus der Geschichte des Kaisers, der Trauer nach der Niederlage des Varus, und der Vergleichung einiger Münzen rechtfertigen wollen. Aber Köhler bemerkt S. 114 richtig, dass die gesammten Proportionen dem Kopfe des Augustus nicht angemessen sind. Verdacht gegen das Alter erweckt sodann erstens die Abkürzung des Namens. Sodann ist in sehr auffälliger und, wie es scheint, absichtlicher Weise der Stein in der ganzen Ausdehnung der äusseren Umrisse des Haars beschädigt, wie um wenig gelungene Partien zu vertilgen. Da nun auch sonst die Arbeit wenigstens nicht mit unzweifelhafter Entschiedenheit den Charakter des Alterthums trägt, so wird der Stein, auch wegen der Stellung der Inschrift (vgl. oben S. 451), mindestens den verdächtigen beizuzählen sein.

Ein ganz ähnlicher Kopf findet sich auf einem Granat, der, früher im Besitz des Marchese Massimi, mit der de Thoms'schen in die k. niederländische Sammlung übergegangen ist. Unter dem Halse steht die Inschrift *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ* und unter dieser ein Stern: Stosch t. 25; Bracci II, t. 58; de Thoms t. V, 7; Winck. Descr. IV, 200; [Lippert II, 580]; Raspe 11056; Cades V, 266; [de Jonge Notice p. 169, n. 16].

Schon Bracci gesteht, starke Gründe zu haben, um den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären; und Köhler (S. 115) wird daher Recht haben, wenn er ihn „eine mislungene, ein wenig verkleinerte Nachahmung des eben vorher beschriebenen“ nennt. Dass beide Steine, wie Köhler meint, „dem Stosch ihr Dasein zu verdanken haben,“ wird hinsichtlich des Massimi'schen schon dadurch ganz unwahrscheinlich, dass nach der von Stosch mitgetheilten Diebstahlsgeschichte dieser schon längere Zeit vorher sich im Besitz der Familie befinden musste. — Noch eine moderne Copie mit der Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* findet sich in Paris: Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 103, n. 834 (auch unter den Cades'schen Abdrücken).

Schon erwähnt ward bei Gelegenheit des Augustus der Amethyst mit dem fast ganz von vorn gebildeten, sehr tief eingeschnittenen Kopfe des Demosthenes und der Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* zur Seite, im Besitz des Principe Piombino zu Rom: Bracci II, 69; Winck. Mon. in. tratt. prelim. p. XCI und Vol. I am Schluss; Cades (31, 29 nach Stephani's Numerirung). Die Bedenken, welche Köhler S. 147 gegen die von Visconti (Icon. gr. pl. XXX, 1) vorgeschlagene Benennung äussert, werden durch den Augenschein widerlegt; und eben so sind die Zweifel gegen die Echtheit schon oben widerlegt, wenn damit auch nicht geleugnet werden soll, dass die Arbeit nach Visconti's Bemerkung (vgl. auch Op. var. II, p. 124) geringer und etwas härter ist, als an dem sogleich zu besprechenden Steine.

Als die schönste Gemme nämlich von allen, welche man dem Dioskurides habe zuschreiben wollen, bezeichnet Köhler S. 139 einen Carneol, der, um das J. 1756 auf einer Besitzung des Herzogs von Bracciano (Odescalchi) gefunden, später in die Poniatowski'sche Sammlung überging. Dargestellt ist ein vorwärts gewandter, etwas nach der Seite gesenkter weiblicher Kopf mit leise angedeuteten Hörnchen, das Haar durch eine Binde zusammengehalten, den Hals mit elegantem Halsbande geschmückt. Im Felde *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*: Bracci II, t. 63; Raspe 1171, pl. 23 (ohne Inschrift). Von Bracci Isis genannt ist der Kopf schon von Visconti (Op. var. II, 123; 160, 16; 377, 50) richtiger als Io bezeichnet. Ueber die Schrift sagt Köhler, sie sei „mit schöneren Buchstaben

eingegraben, als man ihn an vielen anderen der vorhererwähnten (des Dioskurides und Solon) findet.... Der einzige in dieser Aufschrift begangene Fehler ist, dass die drei letzteren Buchstaben derselben um ein merkliches [ich finde: sehr wenig] kleiner sind, als die vorhergehenden. Ich bin von der Neuheit dieser Namensaufschrift überzeugt; denn sie besitzt nicht das Geringste, das für ihr Alterthum zeugen könnte, und ist gewiss nach der Auffindung dem Steine beigefügt worden, in der irrigen Meinung, den Werth desselben dadurch zu erhöhen." Fragen wir nach dem letzten Grunde dieser Zweifel, so ist derselbe diesmal ganz einzig in seiner Art, namentlich in Köhler's Munde: die Arbeit des Steins ist für Dioskurides — zu gut! und der Werth derselben wird durch den Namen des Künstlers nur herabgesetzt! Gegen solche Ansichten anzukämpfen, ist überflüssig, wie überhaupt der Beweis der Echtheit nicht verlangt werden darf, wo dieselbe aus blosser Laune ohne einen Schein von Gründen verdächtigt wird. Da sich jedoch Köhler unter Anderem auf den „ungriechischen Geschmack" beruft, „in dem die grossen Sardonyxcameen der Steinschneider unter Augustus und Tiberius gearbeitet sind," so will ich nur kurz auf das Unpassende dieser Vergleichung hinweisen. Man vergleiche beispielsweise nur, was geschickte römische Muschelschneider unserer Tage in eigenen Werken, wie Portraits, und was sie in der Nachahmung vorzüglicher antiker Vorbilder leisten, und wir haben ganz denselben Contrast der stylistischen Behandlung.

Sehr ungünstig wird von Köhler (S. 133) ein Carneol beurtheilt, Diomedes darstellend, wie er, das Palladium in der Linken, das Schwert in der Rechten haltend, von einem Altar herabsteigt; zu seinen Füssen liegt ein Todter und weiter nach rechts ist eine Säule mit einer Statue sichtbar; neben ihr im Felde *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ:* Baudelot in der Hist. de l'acad. des inscr. III, p. 268; fig. 8 der Tafel; Stosch t. 29; Bracci II, t. 60; Winck. Descr. III, 316; [Lippert II, 183]; Raspe 9385; Cades III, E, 282. Der Stein befand sich, als Stosch sein Werk publicirte, bei Sevin in Paris, der ihn 1726 an den Herzog von Devonshire verkaufte. Wenn nun Köhler behauptet, dass der Stein „höchst wahrscheinlich durch des Stosch Verwendung an Sevin kam", so hat er da-

bei die frühere Erwähnung bei Baudelot, der seine Schrift über Solon schon 1716 der Academie vorlegte, ganz unbeachtet gelassen. Ausserdem findet sich aber auch bei Mariette (Traité p. 61, n. 6) noch ein weiterer Bericht über die Geschichte des Steins, worüber Köhler S. 134 sich in folgender Weise äussert: „Um diesem vermeintlichen Werke des Dioskurides ein noch grösseres Ansehen zu geben, und um seine wahre Herkunft zu verbergen, gab man ihm eine lange Folge von Besitzern, welche mit der königlichen Sammlung zu Paris anfängt. Aus derselben nahm ihn Ludwig XIV. seiner vorgeblichen Kostbarkeit ungeachtet, um ihn seiner Tochter, der Prinzessin von Conti, zu verehren. Diese, den Werth des Kleinods wahrscheinlich nicht kennend, schenkte ihn hernach ihrem Arzte Dodart und dieser seinem Eidam Homberg, nach dessen Tode er durch Kauf an den Edelsteinhändler Hubert kam, von dem ihn endlich Sevin erhandelt haben soll. Wenn eine solche Folge von Besitzern nicht durch sichere Beweise unterstützt werden kann, so wird das Kleinod, dem man sie giebt, nur verdächtig, weil Stammbäume dieser Art ein gewöhnlicher Kunstgriff bei Verkäufen gefälschter Gegenstände sind.“ Aber ist es Stosch, der diesen Stammbaum mittheilt? Welches Interesse konnte Mariette haben, ihn zu geben, fast ein Vierteljahrhundert, nachdem der Stein in festen Besitz übergegangen war? Sein Zeugniss ist mindestens kein bestochenes. Abgewiesen wird es von Köhler nur, um den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären: „Dieser Diomedes ist für jeden, der in die alte Kunst nur ein wenig eingeweiht ist, eine gut gezeichnete, sehr fleissig, aber höchst furchtsam, kleinlich und ängstlich ausgeführte Arbeit des Flavio Sirleti, dessen Geschmack hier nicht zu verkennen ist.... Es ist möglich, dass dieser Diomedes eine alte flüchtig ausgeführte Arbeit war, die Sirleti mit unendlichem Fleisse mittelst des Rades und der Demantspitze beendigte. Jedoch ist es aus anderen Gründen wahrscheinlicher, dass Sirleti dieses Werk ohne eine solche Veranlassung angefangen und vollendet habe.“ Ich habe nicht die Kenntnisse, diese Behauptungen Köhler's zu beurtheilen. Vergleichen wir jedoch die Wiederholungen mit dem Namen des Gnaeos und des Solon, so erscheint der des Dioskurides nicht nur in der materiellen Ausführung vorzüg-

licher, sondern die Feinheit in der Auffassung, die geistige Spannung in der ganzen Haltung, die Elasticität in allen Bewegungen erwecken ausserdem ein günstiges Vorurtheil für das Alter der Arbeit, das indessen nur durch die Prüfung des Steines selbst sichergestellt werden kann. — Wahrscheinlich eine Copie ist der Carneol im Haag: [de Jonge Notice p. 158, n. 23).

Einer solchen Prüfung ist auch ein Camee des berliner Museums nochmals zu unterwerfen, Hercules darstellend, im Begriff, den Cerberus zu bändigen; Löwenhaut und Keule zur Seite; im Abschnitt in vertiefter Schrift *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ*: [Beger Thes. Brand. III, p. 192]; Stosch t. 31; Bracci II, t. 66; [Lippert III, 325]; Raspe 5798. Der leise Zweifel Bracci's an der Echtheit beruht blos darauf, dass dieser Stein damals als der einzige Camee mit des Dioskurides Namen ihm Anstoss erregte; doch bekennt er, weder das Original noch einen Abdruck gesehen zu haben. Köhler, der sich in der gleichen Lage befand, nimmt trotzdem keinen Anstand, die ganze Arbeit kurzweg und ohne Angabe von Gründen für neu zu erklären. Dass der Stein schon von Beger publicirt ist und ausserdem zufolge seiner silbernen Fassung zu den ältesten Schätzen des berliner Museums (aus der Zeit der Kurfürsten Joachim I. und II.) gehört, wie Tölken (Sendschr. S. 44) bemerkt, zeigt wenigstens, dass wir es nicht mit einer Fälschung des vorigen Jahrhunderts zu thun haben, und ich will nicht bestreiten, was Tölken über das künstlerische Verdienst bemerkt. Nur in der Vertheidigung der Inschrift lässt auch Tölken (S. 49) einen gewichtigen Zweifel bestehen. Er bemerkt nämlich, dass ein Theil des Löwenfells bis in das Feld unter der Gruppe herabhänge. „Hätte der Künstler seinen Namen hier anzubringen beabsichtiget, so wäre diese Anordnung nicht von ihm gewählt worden. Deshalb ist aber die Inschrift nicht nothwendig modern. Konnte nicht ein Schüler oder Verehrer des Dioskurides dieses von ihm herrührende Werk mit dessen Namen bezeichnen wollen? Zum Eingraben so schöner griechischer Buchstaben waren ohne Zweifel auch moderne Künstler geschickt genug. Allein das Vorhandensein dieses Denkmals lässt sich bis ins siebzehnte, sechszehnte Jahrhundert nachweisen. Wer ist dreist genug zu behaupten, dass sie nicht antik sein

könne oder modern sein muss?" Der Liebhaber mag sich durch die so gestellte Frage seine Freude an dem Werke allerdings wahren. Für die Wissenschaft ist sie jedoch gleichbedeutend mit einem Zweifel an der Echtheit.

. Auch der folgende Stein bedarf, namentlich da über seine Herkunft nichts bekannt ist und er zugleich mit mehreren anderen bis jetzt noch nicht hinlänglich beglaubigten aus einer einzigen Privatsammlung bekannt geworden ist, noch einer gründlichen Prüfung. Ich vermag hier blos den Bericht des jetzigen Besitzers, F. v. Pulszky, in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 433 mitzutheilen: „Der wichtigste Stein der Fejervari'schen Gemmen, die mit einem Namen bezeichnet sind, ist die Muse, die im Cataloge unter Nr. 179 beschrieben ist. Es ist ein wunderschöner dunkelrother Sard von intensivem Feuer. Der Name *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* ist meiner Ansicht nach echt; denn es ist augenscheinlich, dass der Künstler etwas mehr Raum nach der linken Seite liess, um Platz für den Namen zu machen. Der Styl dieses Kunstwerkes ist nicht jener des Blacas'schen Augustus oder des durch Winckelmann publicirten Demosthenes. Er ist ganz jenem der Poniatowski'schen Io gleich, die Köhler für zu gut hält, als dass sie von Dioskurides geschnitten sein könnte!"

Wir gehen jetzt zu der langen Reihe von Gemmen mit dem Namen des Dioskurides über, die sämmtlich mehr oder minder verdächtig, zum grossen Theil sogar offenbar falsch sind. Wir beginnen mit einem Carneol, der aus der Stoschischen Sammlung in den Besitz des Grafen Carlisle kam. Dargestellt ist Hermes, der Körper im Profil, der Kopf en face; von der linken Schulter hängt die Chlamys herab; in der Rechten trägt er den Caduceus, in der Linken eine Schale, auf der ein Widderkopf liegt; hinter ihm: *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*: [Natter Méthode pl. 28; Lippert I, 331]; Bracci II, t. 64; Raspe 2311; (Copie 2312); Cades I, K, 43; Köhler S. 118. Ob der blasse Carneol, wie Köhler meint, einen Beweis modernen Ursprungs liefert, vermag ich nicht zu beurtheilen. Dagegen muss ich namentlich bei einem Vergleich mit dem an erster Stelle besprochenen Hermes nach meinem subjectiven Gefühl Köhler's Urtheil billigen, der in diesem zweiten Steine „keine kräftige vom Geiste des Alterthums durch-

drungene Schöpfung" anerkennen will. Auch Raspe äussert einige Zweifel gegen die Echtheit. Was Clarac p. 93 über einen Stein des Herzogs von Devonshire bemerkt, scheint auf einer Verwechselung zu beruhen.

„Auf einem Carneol in der farnesischen, jetzt königlichen Sammlung zu Neapel ist Perseus stehend gebildet, sich auf seinen Schild lehnend, der mit dem Medusenhaupte geschmückt ist. Zu seinen Füssen liegen der Harnisch, der Helm und die Beinstiefeln. Im Abschnitte liest man die Aufschrift *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ* (Stosch t. 30; Bracci II, t. 60; [Lippert II, 12]; Raspe 8867; Cades III, B, 200). Zeichnung und Ausführung an dieser Gemme ist schön und von einem nicht zu bezweifelnden Alterthume.... Der Name des Dioskurides . . . ist neu, wie man deutlich aus der Furchtsamkeit der Ausführung, aus der Ungleichheit der Fläche, auf der die Buchstaben stehen, und endlich aus dem Umstande sieht, dass, wie es scheint, man anfangs den Namen hatte abkürzen wollen, und nachher erst die von den vorhergehenden etwas entfernten Endbuchstaben *ΟΥ* hinzugesetzt hat. Auch finde ich in dem handschriftlichen Verzeichnisse der farnesischen Sammlung bemerkt, dass einige diese Aufschrift für einen späterhin beigefügten Zusatz gehalten haben": Köhler S. 147. Die Worte jenes Verzeichnisses (zu N. 273) lauten nach Köhler: „Corniola colla figura di Perseo colla testa di Medusa in mano, scheggiata nelle gambe, col nome dell' autore Dioscoride dimezzato in caratteri Greci, che si credono posteriori." Sie scheinen sich daher gar nicht auf den vorliegenden Stein zu beziehen, sondern vielleicht auf das Original einer Glaspaste, darstellend Perseus mit dem Medusenhaupte, mit der Inschrift *ΔΙΟΣΚ*: Winck. Descr. III, 128; Raspe 8860; Bracci II, p. 27, die allerdings keinen Anspruch machen kann, für ein Werk des Dioskurides zu gelten. Aber, auch abgesehen von dieser Verwechselung, befinde ich mich in dem seltenen Falle, über Köhler's Zweifel noch hinausgehen und das Alter selbst jener von Köhler besprochenen Arbeit verdächtigen zu müssen. Zeichnung und Ausführung jener Figur, für welche der Name Perseus übrigens keineswegs hinlänglich begründet ist, verdienen das Lob der Schönheit; allein — nur so weit als sie mit dem sogenannten Antinous, d. h. Mercur des Belvedere (Mus. PCl. I,

t. 7) übereinstimmt. Aber schon die Abweichung in der Anordnung des Haares, dessen Umriss auf der Fläche des Reliefs nicht zusammengehalten ist, sondern sich in einzelne Partieen auflöst, erscheint mehr modern als antik; eben so der in der Statue mangelnde herabhängende Theil der Chlamys. Ganz ungeschickt wird das Schwert, statt wie der Caduceus im Arm zu ruhen, hinter den Arm gehalten. Wenn nun aber die ganze Figur darauf angelegt ist, dass der rechte Arm in die Seite gestützt sein soll, so ist nicht nur dieses Motiv gänzlich verkannt, indem die Rechte auf den hochgestellten Schild gelegt ist, sondern dieser Arm ist auch in der Ausführung vollständig misglückt; und es wird schliesslich nur noch der Hinweisung auf das unklar und überladen disponirte Beiwerk bedürfen, um die Ueberzeugung zu begründen, dass der Stein mit Hülfe der fragmentirten Statue, also in neuerer Zeit gearbeitet ist. — Eine Replik des Steines nebst der Inschrift, ein Carneol einst dem Museum Medina zu Livorno (n. 111), später dem Herzog von Marlborough angehörig, ist nach Bracci (II, p. 27) eine Arbeit des Flavio Sirleti, oder nach Raspe 8868 des Torricelli oder Natter.

„Lippert (III, N. 324) giebt eine liegende Leda auf einem Carneole für eine Arbeit des Dioskurides aus, weil dessen Name unten im Abschnitt stehe. Dass letzterer von neuer Hand herrühre, ist unnöthig zu erinnern. Dasselbe gilt auch von der Vorstellung“: Köhler S. 161.

„Casanova (Discorso sopra gli Antichi p. III) erzählt, dass er zu Rom einen schönen Cameo mit dem Kopfe des Caligula gesehen, in den nachher der Händler Amidei den Namen des Dioskurides von Pichler hatte einschneiden lassen, der ihn dann um das Vierfache des vorher dafür geforderten Preises verkaufte“: Köhler S. 161. Dazu bemerkt Stephani S. 329, dass „dies offenbar derselbe Stein sei, den Winckelmann bei Jenkins (Werke II, 188) und dann bei General Wallmoden (V, 127; VI, 236) sah. Auch er kannte den modernen Betrug, so wie nach Raspe's Zeugniss (n. 11288) der Besitzer.“ Abdrücke auch bei Cades V, 370.

Unter den Cades'schen Abdrücken finden sich zwei fragmentirte Steine: III, A, 16, ein Amethyst der Beverley'schen Sammlung, darstellend den untern Theil des gewöhnlich Iole oder Omphale genannten Kopfes; vor dem Hals die Inschrift

ΔΙΟСΚΟΥ || *ΡΙΔΟΥ*; ferner III, A, 257 als Hercules und Omphale gedeutet, aber wohl richtiger das Fragment eines hermaphroditischen Symplegma, davor *ΔΙΟСΚΟΥ....* Die Arbeiten machen durchaus den Eindruck moderner Eleganz und ungewöhnlich ist ausserdem bei dem ersten Fragmente die Vertheilung des Namens in zwei Zeilen.

Da ferner noch keine abgekürzte Künstlerinschrift auf Gemmen als echt nachgewiesen worden ist, so muss auch überall, wo der Name des Dioskurides abgekürzt erscheint, jeder anderweitige Zweifel gegen die Echtheit doppelt in die Wagschale fallen. Aus diesem Grunde, so wie aus dem weiteren, dass in gleicher Weise auch orthographische Fehler unsern Verdacht erregen müssen, werden wir alle folgenden Steine nur kurz zu besprechen nöthig haben.

Ein Aquamarin mit dem Bilde eines Giganten und der Inschrift *ΔΙΟС* ward im Jahre 1720 von Crozat an Zanetti geschenkt; später kam er aus der Sammlung des Prinzen Eugen in die Worsley'sche: Gori Zanetti t. 33; Bracci II, t. 67; Raspe 996; Cades I, A, 101; Mus. Worsl. t. 29, 1; Köhler S. 99. Nach Bracci ward dieser Stein von den beiden Pichler für eine Arbeit des Flavio Sirleti gehalten. Ein von Cades als Carneol bezeichneter Stein der Blacas'schen Sammlung scheint mit dem vorigen nicht identisch, sowohl wegen der Verschiedenheit der Steinart, als auch wegen seiner Herkunft aus der de la Turbie'schen Sammlung (Clarac p. 96), in welcher ihn Visconti Op. var. III, 403, n. 11 beschreibt.

Ein Onyx-Cameo im Besitz J. Mersen's mit einem vortrefflich gearbeiteten Medusenkopfe en face und der Inschrift *ΔΙΟС* wird zwar von Bracci II, p. 27 mit Berufung auf das Urtheil der Pichler für alt gehalten; aber der Charakter der Buchstaben soll mit dem anderer Inschriften des Dioskurides nicht übereinstimmen, weshalb an einen zweiten Dioskurides oder an einen antiken Betrug gedacht wird.

Dieselbe Bemerkung, wie über den Giganten, macht Bracci in Betreff des modernen Ursprungs auch über einen von drei Amoren umgebenen ruhenden Hermaphroditen mit der Inschrift *ΔΙΟС* auf einem Amethyst, den Zanetti 1721 von Flinck kaufte und der nach Cades ebenfalls in die Worsley'sche Sammlung übergegangen sein soll: Gori Zanetti t. 57; Bracci II, t. 68; Köhler S. 99.

Ebenfalls mit der Inschrift *ΔΙΟC* ist ein Carneol der Beugnot'schen Sammlung, den Kopf des Augustus darstellend, bezeichnet: de Witte Cat. Beugn. p. 135, n. 408; Impr. gemm. dell' Inst. IV, 93; Bull. dell' Inst. 1834, p. 128; Cades V, 268. Richtig bemerkt über diesen Stein Stephani (bei Köhler S. 308): „Der Steinschneider zeigt unverhohlener als mancher andere jenen Grad leerer Allgemeinheit und Unsicherheit in der Auffassung der Form, gepaart mit ängstlicher und ungeschickter Sorgfalt in ihrer Darstellung, welcher die Werke unseres Jahrhunderts, die für antik gelten wollen, von allen anderen unterscheidet."

Auf einem Granat, den Caylus besass und herausgab (Rec. II, t. 40, 1), mit dem vorwärts gewandten Serapiskopf, glaubte derselbe die Buchstaben *ΔΙΩC* zu erkennen. Ohne über die Echtheit zu urtheilen, weist schon Bracci II, t. 62, p. 23 wegen der Abkürzung und des *Ω* die Beziehung auf Dioskurides ab. Ein Abdruck bei Cades I, A, 56.

ΔΙΟCΚ lautet die schon von Millin (Pierr. gr. inéd. 9) für modern erklärte Inschrift vor einer nur theilweise erhaltenen sitzenden halbbekleideten Figur mit einer Maske in der Rechten, die als Thalia, wie man sie genannt hat, von einem antiken Künstler nicht in dieser Weise gebildet werden konnte. In der de la Turbie'schen Sammlung, welcher der Stein nach Millin angehörte, wird in dem Verzeichnisse Visconti's (Op. var. III, 405, n. 26) ein Onyx von zwei Farben mit gleicher Darstellung, aber ohne Inschrift angeführt. Unter den Cades'schen Abdrücken II, C, 13 wird der Stein als fragmentirter Carneol der Blacas'schen Sammlung bezeichnet.

Unter diesen finde ich ferner einen Carneol, Bacchus auf einem Panther darstellend, mit der Inschrift *ΔΙΟCΓΟ*, für Dioskurides, auch wenn sie alt sein sollte, jedenfalls eine zu unbedeutende Arbeit. — Auf ihn hat man auch die Inschrift *ΔΙΟCΙ* beziehen wollen, die sich neben einem Mädchenkopf auf einem Topas der Devonshire'schen, später der Marlborough'schen Sammlung findet: Worlidge 131.

Auf einem Carneol des Museums von Neapel ist ein Silen unter einem Weinstock sitzend dargestellt, seine Flöten in Stand setzend, nebst einer weiblichen verwandten Gestalt (une jeune Faune), die Doppelflöte spielend; darunter

ΔIoCKoP (Lippert III, 243); Raspe 4688, welcher bemerkt: „ausgezeichnete Gravirung, würdig des Dioskurides, dem man sie beilegen würde, wenn die Schreibart correct wäre.“

Derselbe Vorwurf trifft einen Hyacinth der Blacas'schen Sammlung, auf welchem der lorbeerbekränzte Kopf des Cäsar von vorn dargestellt ist; zu seiner Rechten der Lituus, zur Linken *ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΣ*: nach einem Cades'schen Abdrucke; so wie einen sonst unbekannten Augustuskopf mit der Inschrift *ΔΙΟCΚΟΡΙΔΟΥ* bei Raspe 11066.

Endlich gehört hierher ein tief geschnittener fragmentirter Laokoonskopf auf einem Carneol mit der Inschrift *ΔΙΟΣΚΟΡΙΔ*, einst in der Sammlung des Dr. Mead: [Mus. Mead. p. 218]; Bracci II, p. 27; Raspe 9486; (Stephani Bull. de l'acad. de Pét. VI, p. 30). Schon Bracci zweifelte wegen des *Σ* statt *C* und *O* statt *OY* an der Echtheit; und Köhler's Verdacht (S. 104), dass Sirleti, der den Kopf in Silber restaurirte, auch den Carneol geschnitten habe, mag nicht ungegründet sein.

Epitynchanos.

Sein Werk ist ein Sardonyxcamee mit dem Brustbilde eines jungen Römers, in dem man ziemlich allgemein Germanicus erkannt hat. Der Stein ist unten gebrochen, so dass von der hinter dem Kopf herunter laufenden Inschrift nur *ЄΠΙΤΥΓΧΑ* erhalten ist. Er befand sich früher im Besitz des Fulvius Ursinus und findet sich auch in der zweiten Ausgabe der Imagines illustrium publicirt; doch hat, wie Köhler (S. 208—9) bemerkt, dort ein Versehen stattgefunden, indem Taf. 87 das richtige Bild mit der falsch ergänzten Inschrift *ЄΠΙΤΥΓ-ΧΑΙΝΟC ЄΠΟΙЄΙ* unter der Benennung Marcellus Augusti nepos gegeben wird, während die Supplementtafel *K* mit einem ähnlichen Kopfe als Germanicus Caesar bezeichnet ist, und ebenso in der Erklärung der Text zu Taf. *K* (S. 41) sich auf Taf. 87, umgekehrt der Text zu 87 (S. 52) sich auf Taf. *K* bezieht (vgl. auch praef. p. 4). Später kam er in die Strozzi'sche Sammlung und endlich in den Besitz des Herzogs von Blacas: Stosch t. 32; Gori Mus. Flor. II, t. 9, 1; Bracci II, t. 70; Winck. Descr. IV, 230; Raspe 11220; Cades V, 355. Die Echtheit ist unbestritten; denn was Köhler S. 112 übereilt geschrieben hatte, widerlegt er S. 208 selbst, und hier äussert er sich über das Verdienst des Werkes in

folgender Weise: „Die Arbeit am Gesichte und am Ohr ist vortrefflich und ersteres mit einer ausserordentlichen Zartheit und Weichheit behandelt. Das Haar ist in den vielfältig gelegten Locken frei, leicht und schön gearbeitet. Die Buchstaben sind, da der Camee kein kleiner Stein von gewöhnlicher Grösse war, nichts weniger als ängstlich und mühsam, sondern frei und ungesucht gebildet." Nur Stephani (bei Köhler S. 362) möchte die Annahme eines Künstlernamens trotz der Gleichzeitigkeit des Bildes und der Inschrift nicht für hinreichend gesichert halten, aus keinem andern Grunde, als weil die Buchstaben vertieft geschnitten sind. Allein betrachten wir nur den Gebrauch der gesammten antiken Epigraphik, so erscheint es viel auffälliger, auf Cameen überhaupt erhaben geschnittene Buchstaben zu finden, als dass das umgekehrte Verfahren irgendwie Anstoss erregen könnte. Auf dem Steine des Epitynchanos aber wüsste ich kaum eine Stelle, wo eine erhabene Inschrift hätte Platz finden können, ohne dem Eindrucke des Bildes wesentlichen Eintrag zu thun.

Beiläufig ist zu erwähnen, dass das Kupfer bei Gori irrthümlich *ϹΠΙΤΥΓΧΑ* darbietet, was Veranlassung zur Annahme eines Steinschneiders Spitynchas bei Sillig gegeben hat. Eben so ist die Inschrift *ΕΠΙΤΡΑΧΑΔΟΕ ΕΠΟΙΕΙ* bei Clarac p. 254; C. I. 7185 eine offenbare Corruption der Gemmeninschrift, welche gewiss auch der Fälschung Ligorio's bei Gudius p. 50, 9; C. I. 6145: *ΠΤΥΝΧΑΝΙΟΣ ΕΠΟΙΟΙ* zu Grunde liegt. Die von Einigen vermuthete Identität unseres Epitynchanus mit dem Aurifex aus dem Columbarium der Livia ([Bianchini, p. 49, n. 129]; Gori 151, n. 115) lässt sich nicht beweisen.

Ausser diesem Steine citirt Murr (Bibl. glypt.) p. 75: Venus et Cupidon. Un triomphe, avec ce nom, worüber nichts weiter bekannt ist. — Ein Germanicus mit der Inschrift *ЄΠΙΤΥ* nach einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 11250 ist wahrscheinlich eine Copie; ein Mercur auf dem Adler des Jupiter mit der gleichen Inschrift *ЄΠΙΤΥ*, ebenfalls nach einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 2369 wird von diesem eine Arbeit des zweiten oder dritten Jahrhunderts genannt, hat also, auch abgesehen von der verdächtigen Abkürzung des Namens, mit dem Künstler des Germanicus nichts

zu thun. Noch unzulässiger ist es, wenn Visconti (op. var. II, p. 121 und 252) die Buchstaben *ЄΠΙ* neben einer Darstellung des Bellerophon auf Epitynchanos beziehen will.

Euodos.

Euodos ist der Künstler eines Kopfes der Julia, Tochter des Titus, der auf einen Bergkrystall von beträchtlicherer Grösse, als die gewöhnlichen Gemmen, vertieft geschnitten ist. Die Ausführung ist von der äussersten Sorgfalt und Zartheit und namentlich auch in der Behandlung des künstlichen hohen Haaraufsatzes vortrefflich. Hinter dem Kopfe findet sich die Inschrift *ЄΥΟΔΟC ЄΠΟΙЄΙ*: Stosch t. 33; Bracci II, t. 73; Mongez Iconogr. rom. t. 35; Lippert II, 686; Raspe 11521; Cades V, 434 (und ebend. 451 eine verkleinerte freie Nachbildung mit der Inschrift *ЄΥΟΔΟC*); C. I. 7190. Die Geschichte dieser Gemme lässt sich bis in die Zeit Carls des Grossen verfolgen: sie befand sich an einem Reliquienkästchen in der Capelle dieses Kaisers, welches Carl der Kahle der Kirche des h. Dionysius zu Paris schenkte: Doublet, Hist. de l'Abbaye de St. Denys, Paris 1625, p. 335; [Felibien Hist. d. l'abb. de S. D. p. 542]. In neuerer Zeit ist sie von dort in die k. Bibliothek versetzt worden: [Dumersan Descr. p. 30]. Ueber die Steinart vgl. Köhler S. 212.

Ein Carneol mit dem Bilde einer halben weiblichen Figur, welche Lippert I, 414 für eine Bacchantin, Raspe 3418 für eine Muse erklärt, mit der sehr undeutlichen Inschrift *ЄΥοΔοC ЄΠοΙ*, wird von Köhler S. 160 für ein höchst unbedeutendes Stück von neuer Arbeit erklärt. Ausserdem erwähnt Millin, Dictionn. d. beaux-arts I, p. 711 einen Sard mit der Darstellung eines Pferdekopfes von ausgesuchter Arbeit mit dem „antiken" Namen des Euodos, *ЄΥΟΔΟC*, der nach Clarac p. 114 aus der Schellersheim'schen Sammlung in den Besitz des Baron Roger gekommen ist. Ist derselbe mit dem bei Cades XV, O, 2 als Onyx der Blacas'schen Sammlung angeführten Steine identisch, so ist er nichts als eine Copie von der Gegenseite nach dem berliner Carneol mit der Inschrift *ΜΙΘ*.

Eutyches.

Ein blassgefärbter Amethyst, grösser als die gewöhnlichen vertieft geschnittenen Steine, früher in der Sammlung Salviati, dann Colonna, später im Besitz des Fürsten Avella zu

Neapel, zeigt das sehr vertieft geschnittene vorwärts gewandte Brustbild der Athene. Der Helm ist unten mit zwei Widderköpfen, oben mit zwei Greifen, die Brust mit der Aegis geschmückt; die Haltung des linken Armes erinnert an die Minerva Giustiniani, nur dass die Hand mehr erhoben, der Elnbogen schärfer gebogen erscheint. Daneben findet sich die Inschrift:

ЄΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓЄΑΙΟϹ ЄΠ

Stosch t. 34; Bracci II, 74; Cades I, H, 25; Müller u. Oesterley Denkm. II, 206. Das Alter des Steins und die Vortrefflichkeit der Arbeit sind allgemein anerkannt. Dagegen behauptet Köhler S. 149, dass „diese schöne Gemme leider durch die Aufschrift, deren Neuheit auffallend sei, verunstaltet worden.“ Die Gründe, welche er dafür anführt, sind folgende: 1) gäbe es keine echten Gemmen mit dem Namen des Dioskurides; 2) „man hatte die Absicht gehabt, den Dioskurides zu einem Bürger von Aegä in der blühenden Landschaft Aeolis zu machen, allein aus Unwissenheit verwandelte der Verfälscher den Vater seines neugeschaffenen Künstlers in einen Bürger von Aegeae in Cilicien, einer Landschaft, die sich durch hellenischen Sinn, Denkart und Kunst nie ausgezeichnet hat.“ Dazu sei die Form *ΑΙΓЄΑΙΟϹ* sprachwidrig und kaum in Cilicien zu dulden; und die Abkürzung *ЄΠ* widerstreite der Gewohnheit der Zeit des Dioskurides; 3) sei unser Brustbild ein im grossen Geschmacke erfundenes und ausgeführtes gänzlich manierloses Werk und zeige mit Werken aus dem Zeitalter des Augustus nicht die geringste Aehnlichkeit. Endlich 4) erwecke es Verdacht, dass diese Gemme plötzlich zur Zeit des Stosch zum Vorschein gekommen sei. Eine ausführliche Widerlegung dieser Behauptungen hat bereits Tölken in seinem Sendschreiben an die petersburger Akademie S. 24 fgde. gegeben. Was den Namen des Dioskurides anlangt, so kann ich mich hier auf den Artikel über diesen Künstler so wie auf den späteren über Herophilos beziehen. Die Richtigkeit der Form *ΑΙΓЄΑΙΟϹ* weist Tölken factisch aus Münzen nach und auch sprachlich wird sie im C. I. 7192 vollkommen gerechtfertigt. Die an sich keineswegs unverständliche Abkürzung *ЄΠ* konnte

einzig durch den Mangel an Raum bedingt sein. Und warum sollte nicht in Aegeae ein Meister der Steinschneidekunst wie Eutyches geboren sein können, da doch aus dem benachbarten Soli zwei berühmte Griechen, der Dichter Arat und der Stoiker Chrysipp, stammen? Eben so unzulänglich ist Köhler's Bemerkung über den Styl. Offenbar liegt der Athene des Eutyches ein berühmtes Werk der Sculptur zu Grunde. Wissen wir aber nicht, dass gerade in der augusteischen Periode ältere Werke in grossem Style und völlig manierlos copirt wurden? So bleibt nur der gegen Stosch geschleuderte Vorwurf übrig, den Tölken gleichfalls zu entkräften versucht hat. Seitdem ist dies aber in noch schlagenderer Weise durch unerwartete Zeugnisse aus älterer Zeit geschehen, welche dazu den inneren Gründen Tölken's für die Echtheit der Inschrift die schönste äussere Bestätigung gewähren. De Rossi hat nämlich in den Scheden des Cyriacus von Ancona in einer vaticanischen Handschrift (n. 5252, p. 10) folgende Angabe gefunden (s. Bull. dell' Inst. 1853, p. 26): „Eug. P. a. XV (Eugenii Papae anno XV = 1445) Venetum Ser. ab urbe condita M. XX. III. Ad crystallinam Alexandri capitis ymaginem. Hec antiquis grecis litteris descriptio consculpta videtur

ΕΥΤΗΧΗΣ
ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔοΥ
ΑΙΓΕΑΙΟΣ . ΕΠΟΙ
ΕΙ

Quae latine sonant: Eutychus Diuscuridis Aigelius fecit." Nach den folgenden Worten: „Bertutio Delphino Venetum Alexandreae classis praefecto" schien diesem der Stein von Cyriacus geschenkt worden zu sein. Die Vermuthung Braun's, dass der angebliche Alexander nichts anderes sei, als unsere Athene, hat sodann ihre Bestätigung durch eine weitere Mittheilung de Rossi's (p. 54) aus einer andern vaticanischen Handschrift (5237, fol. 515 b) erhalten, welche von einem Zeitgenossen des Cyriacus aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts herstammt:

ΕΥΤΥΧΗΣ
ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔοΥ
ΑΙΓΕΑΙΟΣ . ΕΠΟΙ
ΕΙ

„Ad M. Laepomagnum ex K. A. litterarum particula de Alexandri macedonis in cristallino sigillo comperta nuper imagine praescripta cum inscriptione.

Praeterea ut insigne admodum aliquid tibi referam, cum mihi Jo. Delphin, ille *Ναύαρχος* diligens *καὶ φιλοπονώτατος*, apud eum per noctem praetoria sua in puppi moranti pleraque nomismata praeciosasque gemmas ostentasset, alia inter eiusdem generis supellectilia nobile mihi de cristallo sigillum ostendit, quod policiaris digiti magnitudine galeati Alexandri macedonis imagine pectore tenus miraque eutychetis artificis ope alta corporis concavitate insignitum erat, et expolitae galeae ornamento, bina in fronte arietum capita, certa Ammonii Jovis insignia parentis, tortis cornibus impressa, ac summo a vertice thyara, cursu veloces hinc inde *λαργικοὺς* (?) molosos, gerere videtur eximia artis pulchritudine, et sub galea tenuissimus (sic) hinc inde capillamentis princeps suctili velamine et peregrino habitu elaboratis a summitate listis amictus, dexteram et nudam cubitenus manum, veste summo a pectore honeste pertentantem, videtur admovisse, et gestu mirifico facies regioque aspectu acie obtuitum perferens, vivos nempe de lapide nitidissimo vultus, et heroicam quoque suam videtur magnitudinem ostentare. Cum et ad lucem solidam gemmae partem objectares, ubi cubica corporalitate, intus sublucida et vitrea transparenti umbra mira pulchritudine membra quoque spirantia enitescere conspectantur, et tam conspicuae rei opificem suprascriptis inibi consculptis litteris graecis atque vetustissimis intelligimus.“

Im vorigen Jahrhundert befand sich der Stein im Besitz der Salviati's und Colonna's, sodann der Fürsten Avella in Neapel. In neuerer Zeit gehörte er, wenn ich nicht irre, zur Schellersheim'schen Sammlung, so dass ein zweites Exemplar der Marlborough'schen Sammlung (t. 2. pl. 12), welches Clarac p. 112 erwähnt, wohl eine Copie sein wird.

Als Werke des Eutyches werden bei Clarac noch drei Steine angeführt: der erste, ein Onyx, zeigt den Sonnengott auf einer Quadriga; unter den Rossen die Mondsichel und ein Stern; im unteren Abschnitt *ЄΥΤΥΧΗC.* Ob der Name hier den Künstler bezeichnet, können wir unentschieden lassen, denn der Stein gehört zu der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung; und es müsste daher erst der Beweis der

Echtheit geliefert werden: de Thoms t. VI, 3; de Jonge Notice p. 163, n. 4; Raspe 3100. Der zweite Stein mit dem Bilde eines jungen Römers: Raspe 10630 (nicht 1063) hat nicht den Namen Eutyches, sondern Eutychianos. Die Darstellung des dritten endlich, den Clarac citirt: Athene, welche für Orestes ihre Stimme abgiebt, ist zwar, wie angegeben wird, bei Eckhel (Choix de pierr. gr. t. 21) abgebildet, aber von der Inschrift *ЄΥΤΥΧΗС · ΔΙΟС.* findet sich weder auf dem Kupfer, noch im Text eine Spur; der Stein gehört vielmehr, wie R. Rochette (Lettre p. 137) bemerkt und ich bei Cades bestätigt finde, der Poniatowski'schen Sammlung an, ist aber von geringer Arbeit.

Felix.

Eine der ausgeführtesten Darstellungen des Palladiumraubes, mit den Figuren des Diomedes und Ulysses und der Andeutung einer dritten todt am Boden liegenden Figur, so wie mit manchem architektonischen Beiwerk, findet sich auf einem Sardonyx der Marlborough'schen, früher der Arundel'schen Sammlung. Im Abschnitt liest man die Inschrift:

ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ СЄΟΥΗΡΟΥ
ΦΗΛΙΞ ЄΠΟΙЄΙ

Stosch t. 35; Bracci II, 75; [Gems of Marlb. I, pl. 39]; Millin gal. myth. t. 171, n. 565; Raspe 9433; C. I. 7271. Dass Köhler (S. 100) den Sardonyx auf das Zeugniss des Bracci hin für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklären wollte, beruht auf einer Verwechselung mit einem nachher zu erwähnenden Stein. Die Vertheidigung hat diesmal Stephani übernommen, der hier eine der wenigen echten Steinschneider-Inschriften anzuerkennen geneigt ist, wenn er auch in Ermangelung eines guten Abdruckes des Steines ein entscheidendes Urtheil nicht auszusprechen wagt (Ang. Steinschn. S. 238). Der Hauptgrund, welcher für die Echtheit spricht, liegt in der Fassung der Inschrift: „Hätte ein Fälscher durch den Namen des Calpurnius Severus den Vater des Felix bezeichnen wollen, so würde er auch so gut, wie jeder andere, gewusst haben, welche Reihenfolge der Worte dazu nöthig ist. Hingegen giebt dieser Genitiv einen guten Sinn, sobald man ihn auf den Weihenden oder Schenkenden bezieht (vgl. auch Letronne Ann. d. Inst. XVII, p. 274). Den Namen aber eines solchen auf diese Weise beizufügen, stimmt nicht mit der Sitte der

Fälscher überein, deren Kenntnisse wohl nicht einmal so weit reichten, und dass die zweite Zeile der Inschrift ein späterer zu der ersten gemachter Zusatz sei, wird durch die Vertheilung im Raume, wenn man den Abbildungen trauen darf, unwahrscheinlich." Gewiss wird demnach die Inschrift so lange für echt zu gelten haben, als sich nicht durch gewichtige Gründe ein Zweifel rechtfertigen lässt.

Auf einer Wiederholung derselben Darstellung findet sich die Inschrift

ΦΗΛΙΞ
ЄΓΟΙЄΙ

an der Basis, auf welcher Diomedes kauert. Gori besass einen Abdruck dieses Steins, wie er meint, aus Andreini's Sammlung, aus der er mit anderen verschwunden war. Nicht zu verwechseln ist er mit einer andern Wiederholung im florentiner Museum. Diese Andreini'sche Gemme ist es, welche Köhler für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklärt: Gori Mus. Flor. II, p. 69; Bracci II, p. 105; Caylus rec. de 300 têtes pl. 173; Raspe 9435; Cades III, E, 278; C. I. 7271 b. Wohl aus Versehen bezeichnet Worlidge Gems 115 den Stein mit dem Namen auf der Basis als in Marlborough's Besitz befindlich.

Ein Carneol der Strozzi'schen Sammlung, Amor und Psyche, der capitolinischen Gruppe ziemlich entsprechend, mit der Inschrift *ΦΗΛΙΞ* ist eine Arbeit des Felix Bernabé, eines Steinschneiders des vorigen Jahrhunderts: Raspe 7181, pl. 43; Cades XXII, P, 9; Stephani bei Köhler S. 289. Diesem ist vielleicht auch das Bild eines Centauren mit der Inschrift *ΦΗΛ . ЄCΡ* beizulegen: Raspe 4445. Ebenfalls modern ist eine angebliche Lucretia mit der Inschrift *ΦΗΛ . ЄΓ* bei Cades XXII, P, 10. Dass die Buchstaben *Κ Φ* neben einem Mercurkopf mit Raspe 2291 nicht *Καλπουρνίου Φῆλιξ* gedeutet werden dürfen, braucht nicht weiter bewiesen zu werden. Eben so können hier die Steine mit der lateinischen Inschrift *FELIX* übergangen werden: Raspe 7758; R. Rochette Lettre p. 137; Clarac p. 117.

Herakleidas.

In das Museum von Neapel ist ein vor wenigen Jahren bei Capua gefundener schwerer goldener Ring übergegangen, in den anstatt eines geschnittenen Steines ein in eine hellere

Metallmischung (Elektron) gravirter Kopf eingelassen ist. Dass in demselben M. Junius Brutus dargestellt sei, wird nach dem Vorgange S. Giorgio's allgemein angenommen. Den daneben stehenden Namen des Künstlers las zuerst Minervini (Bull. Nap. N. S. III, p. 178):

IƎOΓƎ

...*ΣΑΛΙΞΑΝΑ*..

während später Braun (Bull. dell' Inst. 1855, p. XXXII) die nachher auch von andern als richtig erkannte Lesart *ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΣ* || *ΕΠΟΕΙ* aufstellte. Die Arbeit wird hinsichtlich ihrer Schönheit von Braun mit einer Münze von Catania verglichen (Spec. of anc. coins of Magna Grecia pl. 10; Müller u. Oesterley D. a. k. II, XI, n. 122), auf welcher sich der Name des Herakleidas ebenfalls findet, obwohl die Identität der Person damit noch keineswegs bewiesen ist. Uebrigens mag Herakleidas nur aus praktischen Rücksichten unter den Steinschneidern seinen Platz finden, während ich weit entfernt bin, die Gravirung in Metall mit der Steinschneidekunst zu identificiren.

Herophilos.

„Durch einen nicht sehr fein angelegten Betrug hat man einem vorgeblichen Sohn oder Schüler des Dioskurides, Herophilos mit Namen, durch die Aufschrift *ΗΡΟΦΙΛΟΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔ* das Dasein geben wollen, welche man auf einem grünlich türkisfarbenen Glasflusse von mehr als gewöhnlicher Grösse liest, der einen mit Lorbeer bekränzten Kaiserkopf vorstellt und vielleicht den Kaiser Augustus abbilden soll. Diese neue Arbeit ohne Aehnlichkeit und Geschmack befindet sich in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.“ Diese Worte Köhler's (S. 151) mögen hier als eine Mahnung zur Vorsicht in der Kritik der Gemmen voranstehen. Denn allerdings, wenn zum Behufe von Fälschungen kein Name lockender sein mochte, als der des Dioskurides, so ist es gewiss auffällig, dass ausser den Steinen mit seinem Namen sich nicht weniger als drei erhalten haben sollten, in welchen er als Lehrer oder Vater von drei verschiedenen Künstlern, Eutyches, Herophilos und Hyllos, erscheint. Und doch lässt sich nächst dem Eutyches, der uns bereits beschäftigt hat, auch Herophilos mit voller Sicherheit als authentisch nachweisen. Sein Werk ist zuerst bekannt geworden durch die Herausgeber Winckelmann's

(VI, 2, S. 301, Anm. 1121; Taf. VIII, D) und „der Sage nach wurde das erwähnte Kleinod bei Trier aufgefunden und gehörte noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts durch die Folgen der französischen Revolution von dort vertriebenen Geistlichen.“ In Arneth's Werk über die wiener Cameen, wo Taf. XIII, 1 die Inschrift *ΗΡΟΦΙΛΟϹ* || *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔ* gelesen wird, ist als Ort des Fundes die Umgegend von Mainz und als die Zeit das Jahr 1798 angegeben. Wären nun hiermit unsere Nachrichten erschöpft, so müsste die Möglichkeit einer Fälschung allerdings zugegeben werden. Aber noch ehe Köhler's Anklage veröffentlicht wurde, hatte bereits Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 386) bemerkt, dass „in des Pater Wiltheim Luxemburgum Romanum ein Stein des Klosters Echternach vorkomme, der nach ihm den Kaiser Augustus im Lorbeerkranz vorstellt mit der Inschrift *ΗΡΟΦΙΛΟϹ* *ΔΙΟϹΚΟΙΡΟϹ*.“ In diesem erst 1842 zu Luxemburg von Dr. Neyen herausgegebenen Werke heisst es nun ausführlicher so (S. 290): „Inter antiquitates Efternacenses primus esto locus nobilissimae gemmae, quae in monasterii cimeliis forma tali ac magnitudine (wie in der Abbildung 365). Color ei ex coeruleo modice viridis; ipsa opaca, nec translucens. Iaspidem credo.... Ambitur argenteo margine novelli operis, haerente eiusdem metalli catenula, apta sic ex collo suspendi.... Iam materiae gemmae ita certat ars, ut longe vincat, genere sculpturae anaglyptico, imagine proiecta foras, ad totam sesquiunciam. — At quis ille, cuius nomen graecis minutissimis, et visum prope fugientibus litteris adscriptum? Pandant Suetonius et Plinius.... Et post haec dubitetur gemmae nobilissimae Efternacensis auctorem esse illum Plinii et Suetonii Dioscoridem? Cuius nomen, quod hic non legis integrum, aetatis vitio imputandum, margine gemmae ibi detrito, ubi exit Dioscoridis vocabulum, reliquis litteris *ΔΙΟϹΚΟΥΡ*... hoc itaque gratulandum, quod Dioscoridi praenomen fuisse *ΗΡΟΦΙΛΟϹ* haec gemma docet.“ Das letztere nun freilich nicht; und eben so wenig bewährt sich, was Wiltheim weiter noch über die Aehnlichkeit des Kopfes mit Augustus bemerkt. Dagegen lehrt die beigegebene Abbildung nebst der Angabe über die Farbe des Steins ganz unwiderleglich, dass die von Wiltheim beschriebene und nach den von mir eingezogenen Erkundigungen in Echternach nicht

mehr vorhandene Gemme keine andere ist, als die jetzt im wiener Museum befindliche. Wiltheim aber starb gegen das Jahr 1694 (vgl. die Vorrede S. VI); seine Beschreibung rührt also aus einer Zeit her, in welcher auch nach Köhler die Fälschung der Künstlerinschriften auf Gemmen noch nicht begonnen hatte. Betrachten wir aber endlich die Fassung der Gemme in Silber mit einer Kette, um sie am Halse zu tragen, so werden wir nicht umhin können, uns der Verwendung so mancher antiken geschnittenen Steine in den Kirchenschätzen des Mittelalters zu erinnern, und demnach die echternacher Gemme nicht etwa für eine neue, zu Wiltheim's Zeit gemachte Erwerbung, sondern für ein altes Besitzthum des Klosters halten müssen. — C. I. 7195; eine Abbildung auch im Trésor glypt. [Iconogr. rom. pl. V, n. 2].

Hyllos.

Auf einem Carneol, der, früher im Besitze Lorenzo's von Medici, dann Crozat's und des Herzogs von Orleans, schliesslich in die petersburger Sammlung gelangte, ist das Brustbild einer mit dem Diadem geschmückten Königin dargestellt, die man ohne hinlänglichen Grund Artemisia oder Cleopatra genannt hat. Vor dem Kopfe liest man *ΥΛΛΟΥ*: Ursini Illustr. imag. t. 75; Stosch t. 39; Bracci II, t. 79; Mariette Cat. Crozat p. 21, n. 465; Raspe 15210; Köhler S. 108 und 293. Faber, der Herausgeber des Ursinus, glaubte, dass der Kopf durch die Inschrift als das Bild des Hylas bezeichnet sei, indem die Verdoppelung des *Λ* sich auch in den Handschriften des Theokrit und Apollodor finde. Wenn nun Köhler, während er der Behandlung des Bildes als vortrefflich alle Gerechtigkeit widerfahren lässt, ausruft: „Wie konnte aber dieses Brustbild einer weiblichen Schönheit das Bildniss eines kraftvollen Jünglings sein?“ so dürfen wir wohl fragen, wie sich mit einer solchen Frage die Annahme Köhler's verträgt: dass der Name im sechszehnten Jahrhundert hinzugefügt sei, um aus dem Kopfe ein Bild des Hylas zu machen. Die einfachste Logik verlangt vielmehr anzunehmen, dass eine so falsche Deutung des Kopfes nur durch das Vorhandensein der falsch verstandenen Inschrift möglich ward, ganz in derselben Weise, wie es bei den Köpfen mit dem Namen des Aetion, Hellen u. a. der Fall gewesen sein muss. Die

Inschrift muss daher zu den am besten beglaubigten gerechnet werden.

Auf einem Irrthume scheint mir die Note Stephani's (bei Köhler S. 293) zu beruhen: „Der Kopfschmuck kann nicht füglich Diadem genannt werden; eher könnte man ihn als vom Hinterkopfe nach vorn gelegte Haarflechten auffassen, die allerdings so gebildet sind, dass man glauben kann, es sei eine Perlenschnur eingeflochten. Cades (33, 217), dem auch R. Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 142 folgt, erklärt den Kopf für eine Sabina." Stephani spricht hier offenbar von dem Kopf V, 471 der spätern Numerirung, von dem ich nicht weiss, ob er sich ebenfalls in Petersburg befindet: dieser aber ist rechts hin gewendet, die Inschrift findet sich hinter dem Kopfe, nicht wie auf dem Steine des Ursinus vor dem Halse; die weitere Bezeichnung *LAVR . MED* fehlt ganz, und nichts was Köhler von dem Charakter jenes Kopfes sagt, passt auf diesen: es ist ein ausgesprochen römisches Bildniss und allerdings nicht ohne Aehnlichkeit mit Sabina; die Arbeit sehr elegant und präcis, so dass die Inschrift daneben fast zu derb erscheint und ich daher das Urtheil über ihre Echtheit zunächst gern dem überlasse, der Gelegenheit hat, den Stein selbst zu prüfen.

Ein anderer Stein mit der Inschrift *ΥΛΛΟΥ* war wenigstens schon im siebzehnten Jahrhundert bekannt, wie wir durch die Publication Canini's im J. 1669 wissen. Es ist ein Carneol des florentiner Museums, den vorher Ippolito Vitelleschi und zu Canini's Zeit der Marchese Antonio Tassi besass: Canini Iconogr. t. 3; Stosch t. 38; [Gori Mus. Flor. II, t. 2, 3]; Bracci II, t. 81; Winck. Descr. IV, 90. Hören wir zuerst, wie Köhler S. 156 über diesen Stein urtheilt: „Der Kopf auf diesem abendländischen nicht schönen Carneol, den ich zu Florenz mehrmals untersucht habe, kann keine alte Arbeit sein. Dieses beweist die Rohheit der Erfindung, die sich gar übel ausnehmenden, vielmehr zottigen, als straubigen Kopf- und Barthaare, ferner die geschmacklose Beifügung des unverhältnissmässigen Diadems oder der Hauptbinde, welche nicht das Haupt umgiebt, sondern beinahe ausserhalb desselben angebracht ist. Endlich ist der ganze Einschnitt auf dieser Gemme unvollendet aus den Händen des Künstlers gekommen, und, was man nie an einem

alten Steine finden wird, völlig rauh und ungeglättet. Es scheint eine Arbeit des sechszehnten oder siebzehnten Jahrhunderts zu sein.“ Ich kenne das Original nicht, aber der Gypsabdruck lehrt, dass Köhler diese Arbeit keineswegs mit unparteiischem Auge betrachtet hat: was er an ihr aussetzt, wird uns in einem ganz andern Lichte erscheinen, sofern wir nur davon ausgehen, dass der Künstler nicht ein griechisches Ideal, sondern einen Barbarenkopf darstellen wollte. Gerade die angegebenen Eigenthümlichkeiten würde ein Künstler der von Köhler angegebenen Zeit, wenn er einen Griechen hätte vorstellen wollen, vermieden haben. Und was hätte ein damaliger Künstler, der von einem Steinschneider Hyllos noch nichts wusste, mit der Inschrift sagen wollen? Sie soll nach Köhler von dem Carneol des Ursinus genommen sein, „um anzuzeigen, man sehe hier den Hyllos, Sohn des Herakles.“ „Es ist einleuchtend, dass man unter dem Namen Hyllos oder Hyllas auf Orsini's Carneol den Liebling des Herakles, den Sohn des Theodamas verstand, den wir Hylas zu nennen gewohnt sind, und dass unter Hyllos auf der Gemme mit dem bärtigen Kopfe Hyllos, des Herakles und der Deianira Sohn gemeint war....“ Also: weil man in dem weiblichen Kopfe des Ursinus den Hylas zu erkennen glaubte, soll ein Fälscher den bärtigen Kopf bei Canini durch eine identische Inschrift zum Hyllos haben machen wollen? Wo ist in solchen Folgerungen nur der nothdürftigste logische Zusammenhang? Die Existenz der Inschrift und die ganz misverstandene Deutung Canini's sprechen vielmehr für ihr Alter und für ihre Bedeutung als Künstlerinschrift.

Mit der Stoschischen Sammlung kam in das berliner Museum ein im Feuer beschädigter Sardonyx von sechs Lagen, auf dem ein jugendlicher Heros dargestellt ist, der die Keule in der Rechten herunterhält, während die Linke, um welche die Chlamys geschlungen, auf den Rücken gelegt ist. Hinter der Figur steht die Inschrift, und zwar auf dem Stein rechtläufig *ΥΛΛΟΥ*: Winck. Descr. IV, n. 154; Bracci II, t. 78; Tölken Verzeichn. p. 262, n. 60; Köhler S. 182 (mit Note von Stephani S. 345). Winckelmann nannte die Figur Aventinus, Bracci Herakles. „Mir scheint der eine eben so wenig Grund zu seiner Meinung gehabt zu haben, als der andere,“ bemerkt Köhler, und allerdings könnte man mit demselben

Rechte z. B. die Benennung Theseus vorschlagen. Das Motiv ist von Figuren des Perseus genommen, der mit der Linken das Medusenhaupt hinter dem Rücken versteckt hält, wobei z. B. in einer antiken Paste bei Winck. Descr. III, 127 die Harpe in der Rechten weit angemessener und gefälliger erscheint, als in dem berliner Steine die für eine solche Haltung zu schwere Keule. Wenn dieser Umstand den Verdacht einer modernen Fälschung zu erwecken geeignet wäre, so ist doch dagegen geltend zu machen, dass die Figur schon von Enea Vico und von Maffei (Gemme II, 86: in gemma presso lo Stefanonio, als Milo gedeutet) abgebildet ist, wenn auch ohne die Inschrift, die wegen ihrer Kleinheit leicht übersehen werden konnte. Ausserdem bemerkt Tölken (Sendschreiben S. 70): „Der Sardonyx ist durch Feuer stark beschädigt, so dass die Oberfläche sich voll kleiner Risse und Sprünge zeigt, von denen die Buchstaben der Inschrift so unterbrochen werden, dass dieselbe nothwendig vor dieser Beschädigung vorhanden gewesen sein muss, allein im Abdrucken verschwindet oder unkenntlich wird." Er erklärt demnach die Inschrift für unzweifelhaft antik. Auffällig bleibt dabei immer, dass sie auf dem Stein rechtläufig geschnitten ist, so wie auch noch zu bemerken ist, dass die Arbeit an sich keineswegs als bedeutend gelten kann.

Besonders bekannt ist ein Chalcedon des pariser Museums mit dem Bilde eines Dionysischen Stiers, der, mit Epheu um den Leib bekränzt, das Haupt wie zum Stosse gesenkt, auf einem Thyrsus vorschreitet; über ihm *ΥΛΛΟΥ*: Stosch t. 40; Mariette pierres gr. d. r. pl. 42; Bracci II, t. 80; Winck. Descr. II, 1602; [Lippert I, n. 512]; Raspe 13078; Cades II, A, 75. Ueber die Inschrift bemerkt Bracci: die Buchstaben seien ordinär, vernachlässigt und scharf (taglienti) und ohne die gewöhnlichen Pünktchen an den Enden, so dass sie sich sofort als modern erkennen liessen, in welcher Ansicht auch die Steinschneider Alfani und die beiden Pichler mit ihm übereingekommen seien. Auch sei es ungewöhnlich, dass die Inschrift über der Darstellung stehe. Dass auch der Stier eine neue Arbeit sei, wird zwar von Köhler S. 156 behauptet, aber ihm schwerlich als bewiesen zugestanden werden. Dass die Alten nie in der besondern Art des Chalcedon, auf dem sich der Stier findet, geschnitten ha-

ben sollten, wird sogar von Tölken (Sendschreiben S. 71) entschieden in Abrede gestellt. — Dass der Name des Hyllos auf anderen Wiederholungen des Stiers modern ist, braucht kaum bemerkt zu werden, selbst wenn wir zugeben wollen, dass an einigen das Bild selbst alt sein möge. Bekannt sind: 1) im Haag; *YAΛOY*: de Jonge Notice p. 157, n. 13; 2) Beryll des Lord Clanbrasil, *VAΛOY*: Worlidge Gems 156; nach Raspe 13090; 3) Sardonyx im Besitz Tunstalls, *VAΛOY*; Raspe 15708; 4—6) bei Raspe 13079 und 80; 13098; 7) ein Carneol bei Hamilton „mit moderner Inschrift": Bracci II, p. 117.

Einer genauern Untersuchung bedarf der folgende Stein, über welchen F. v. Pulszky in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 432 berichtet: „Einer spätern, doch guten Epoche gehört ein feuriger Carneol an, auf dem die Büste Jupiters mit Scepter und einem halben Adler abgebildet ist. Der Ausdruck ist weniger erhaben, als in dem Phidiasideal, die Barthaare etwas rauh; hinter dem Kopfe sehen wir die Buchstaben *YAΛOY* wie auf dem pariser Stein desselben Künstlers. Sie sind so klein, dass sie dem ersten Blick leicht entgehen, doch tief und scharf eingeschnitten. Auf der Kopfbinde befindet sich ein anderer Name mit dicken und weniger schönen Zügen eingegraben *ΠΕΡΙΦΑΝΤΕΣ*, vielleicht eine Zuthat des Mittelalters [?]; doch ist es sonderbar, diesen Namen auf einem unzweifelhaften Bilde Jupiters zu finden."

Der wichtigste von allen Steinen mit dem Namen des Hyllos würde der folgende sein, sofern sich seine Echtheit nachweisen liesse. Es ist ein früher dem Baron Winckler gehöriger, jetzt im berliner Museum befindlicher Camee, der das Brustbild eines jungen lachenden Satyrs darstellt. Im Felde findet sich die vertieft geschnittene Inschrift:

YAΛOC
ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ
ЄΠΟΙΕΙ

Ungewöhnlicher Weise wird das Bild von Tölken (Sendschreiben S. 14) wegen des Styls der Arbeit für modern, von Stephani (bei Köhler S. 310) für echt gehalten: „der Schnitt zeigt in allen Theilen Klarheit und Bestimmtheit der Vorstellung und jene Keckheit der Hand, welche mit dem Aufwand möglichst weniger Mittel alles Wesentliche erreicht,

und zwar in einem Grade, in welchem diese Eigenschaften nur den besseren Werken des Alterthums eigen sind, so dass ein Zweifel an der Echtheit des Steins gar nicht aufkommen kann. Tadeln könnte man daran nur etwa, dass das Auge etwas zu wenig verkürzt ist." Dagegen wird die Inschrift natürlich auch von Stephani verworfen, theils wegen der vertieften Buchstaben, theils wegen der Erwähnung des Dioskurides. Aber nachdem sich Eutyches und Herophilos als Söhne des Dioskurides gegen jeden Zweifel bewährt haben, wäre es gewiss weniger zu verwundern, wenn sich ihnen auch noch Hyllos zugesellte. Leider hat sich die Geschichte des Steines bis jetzt nicht über die Erwähnung bei Gori [Mus. Flor. II, p. 13] hinaus verfolgen lassen, indem eine andere Notiz in einer Capponi'schen Handschrift (Vatic. 3016 fol. 38), von der Welcker spricht (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 386), bis jetzt nicht wieder hat aufgefunden werden können.

Alle folgenden Steine sind in hohem Grade verdächtig oder entschieden falsch: Eine Nereide von einem Triton getragen nebst zwei Amoren, davor *YΛΛ□Y* auf einem Carneol bei Cades II, K, 11 findet sich nach Clarac p. 132 in der Marlborough'schen Sammlung [Coll. Marl. I, t. 40]. Die Buchstaben sind schlecht geschnitten, das □ viereckig; der Stein fragmentirt, nämlich so, dass der ganze untere Theil der Figur fehlt und sich gegen den Bruch hin eine gewisse Unklarheit der Motive zeigt; so dass schon dadurch der Verdacht einer modernen Fälschung hinlänglich begründet erscheint. — Die verlassene Ariadne, Carneol mit der Inschrift *YΛΛOY* in der Sammlung Roger's, welchen Dubois bei Clarac p. 132 anführt, ist wahrscheinlich identisch mit einem angeblich der Piombino'schen Sammlung angehörigen Carneol bei Cades II, A, 405. Das Bild ist sehr schlecht in den Raum gepasst und namentlich im obern Theile sentimental modern. — Aus der de la Turbie'schen Sammlung sind in die des Herzogs von Blacas zwei Steine mit dem Namen des Hyllos übergegangen: ein Amethyst mit einem Silenskopf und ein weiss und grauer Achat mit einem angeblichen Hippokrateskopfe: Visconti Op. var. 3, p. 410 n. 60; p. 423, n. 148; Clarac p. 133. Wahrscheinlich sind sie identisch mit denen, welche Cades XXII, P, 251 und 256, d. h. in der Abtheilung der modernen Steine mittheilt. — Paris auf einem

Carneol des Lord Algernon-Percy mit dem Namen *VAΛOY* (so!) wird von Raspe 9117 eine moderne Arbeit genannt. — Eine Diana mit der Inschrift *HYΛOY* (Raspe 2128) ist eine Copie nach der Diana des Heios. — Ein Carneol mit einer Silensmaske und der Inschrift *YAΛOY* im Besitz des General Rottier wird nur von Dubois bei Clarac p. 132 ohne weitere Bemerkung angeführt. — „*.ΛΛOY*, sitzende Pallas, das Medusenhaupt betrachtend; antike Paste im Haag: de Jonge Notice p. 143, n. 8; de Thoms pl. 6, n. 5, der Thrasyllus liest“: Clarac p. 132.

Koinos.

Die Untersuchung über diesen Künstler muss von einem kleinen Sardonyx ausgehen, der sich früher in Ficoroni's, dann des Grafen Caimo, später des Fürsten Lichtenstein Besitz befand. Dargestellt ist auf demselben ein nackter Jüngling (Meleager oder Adonis genannt), der, mit dem Elnbogen auf eine Säule gestützt, den Speer in seiner Linken nachdenklich betrachtet. Ein Hund neben der Säule blickt zu ihm empor: Maffei gemme ant. fig. IV, t. 20; Stosch t. 24, Bracci II, t. 54; Winck. Descr. II, 587; Lippert I, 295; Raspe 6482; Cades I, F, 38; C. I. 7204. Die Inschrift hinter der Figur lautet in den drei zuerst genannten Kupfern *KOIMOY*, was Visconti (op. var. II, 121) in *KOINTOY* emendiren wollte. Der Abdruck zeigt jedoch, wie Stephani (Angebl. Steinschn. S. 228) richtig bemerkt, deutlich *KOINOY* und dieser Lesart folgt auch Stosch in der Unterschrift der Tafel und im Text. Wenn wegen dieser Inconsequenz Stephani eine persönliche Anklage gegen Stosch erheben will, so hat er dabei übersehen, dass dieser den Druck seines Werkes nicht selbst leitete, wie aus einer Anmerkung zu S. 69 hervorgeht, dass also die Vernachlässigung der Verbesserung im Kupfer nicht ihm zur Last fällt. Dieses Schwanken in dem Lesen der Inschrift mag den nächsten Anlass zur Verdächtigung der ganzen Arbeit gegeben haben, wobei wohl selten so leichtfertig, wie hier von Köhler (S. 183) geurtheilt worden ist. Aus seinen Worten geht hervor, dass er nicht einmal einen Abdruck vor sich hatte: denn er weiss nicht, welche Lesart der Inschrift die richtige ist. Nichtsdestoweniger heisst es: „Die Aufschrift ist offenbar neu und der Stein ist daher (weil ein später bekannt gewordener, gleichfalls sehr klei-

ner Stein mit der Inschrift *KOIMOY* wahrscheinlich von Natter's Hand ist) eher ein Werk Natter's als eines alten Künstlers, worüber der Anblick des Steines allein entscheiden könnte." Köhler vergass also in seiner Leidenschaft der Verdächtigung, dass Natter erst gegen 1732 nach Florenz kam und erst von da an im Styl der antiken Steinschneider zu arbeiten anfing (Gori Dact. Smith. II, p. 279; Natter Méthode, préface p. XXXIII), während er selbst den Stein aus dem schon 1724 erschienenen Werke von Stosch citirt. Gründlicher verfährt Stephani; aber seine Argumentation ist darum nicht überzeugender: „Dieser Stein ist wahrscheinlich eine moderne Copie der von Maffei erwähnten Statue, mit welcher die Composition nach seiner Versicherung vollkommen übereinstimmen soll. Diesen Verdacht erweckt schon die ungemeine Kleinheit des Maassstabes (?), während von antiker Freiheit und Energie das sauber und elegant gearbeitete Bildchen keine Spur zeigt. Die mit Kugeln versehenen Buchstaben sind allerdings etwas tiefer eingeschnitten, als gewöhnlich die modernen, entsprechen diesen aber durch die äusserst dünnen und schmalen Linien, aus denen sie bestehen." Das Letztere wird durch den Abdruck, den ich vor mir habe, keineswegs bestätigt; und was den Styl des Bildes anlangt, so vermag ich etwas Unantikes wenigstens in demselben nicht zu finden, und der Charakter der Sauberkeit und Eleganz scheint mir gerade durch die Kleinheit des Maassstabes bedingt und gerechtfertigt. Endlich bliebe aber noch die Frage zu erledigen, wie ein moderner Fälscher auf den ungewöhnlichen Namen Koinos verfallen konnte. Stephani antwortet durch die Hinweisung auf den gleichnamigen Maler bei Plinius 35, 139: Coenus (pinxit) stemmata. „Allein es ist nicht unmöglich, dass der Name selbst aus dieser Quelle nur auf indirectem Wege hervorging, indem der Künstler, welcher den Stein des Grafen Caimo schnitt, vielmehr aus den Papieren des Pirro Ligorio schöpfte. Aus diesen nämlich sehen wir im Jahre 1731 eine Inschrift hervorgehen, welche anfängt: C. Coilius C. lib. Ismenias Kaelator ... (Gudius p. 213, 9); und der Steinschneider oder sein gelehrter Gehülfe las dort vielleicht mit Recht oder Unrecht, nicht Coilius, sondern *COINVS*." Man muss bedauern, dass so viel Scharfsinn nicht auf eine bessere Sache verwendet worden ist: denn

hier dient er nur, gegen die Richtigkeit des ganzen Raisonnements Verdacht zu erwecken. Erweisen sich demnach alle Gründe gegen die Echtheit als unzulänglich, so muss dagegen der Umstand, dass die Inschrift zuerst falsch gelesen ward, für dieselbe sprechen: denn ein Fälscher würde wenigstens für die Richtigkeit der Lesung gesorgt haben. Endlich aber dürfen wir nicht übersehen, dass der Stein schon von Maffei publicirt worden ist, also zu einer Zeit, in welcher auch nach Köhler und Stephani die Fälschung von Künstlerinschriften kaum noch begonnen hatte.

Mit der Inschrift *KOINOY* wird ausserdem nur noch ein Augustuskopf auf einer Stoschischen Schwefelpaste von Raspe 11053 (Cades V, 266) angeführt, für dessen Echtheit ich nicht einstehen mag. Von vorn herein verdächtig sind dagegen die Steine mit der Inschrift *KOIMOY*; denn dieser Name ist, wie Letronne (Ann. dell' Inst. XVII, p. 266) nachweist, ungriechisch, und ausserdem liegt die Quelle der Fälschung in der falschen Lesart des zuerst behandelten Steines offen vor uns. Von dieser Art ist ein Sardonyx von aussergewöhnlicher Kleinheit mit dem Bilde eines Satyrs in lebhafter Bewegung, den zuerst Natter als in seinem Besitz befindlich bekannt machte: Méthode pl. 22; Bracci II, t. 55. Die Lesung der Inschrift *KOIMOY* ist zwar zweifelhaft: „pour moi je ne voudrais ni souscrire à cette conjecture, ni la combattre, parce que ces charactéres sont si petits et si endommagés par le temps, qu'il est presque impossible de les déchiffrer", sagt Natter, und so könnte, die Echtheit vorausgesetzt, auch wohl *KOINOY* auf dem Stein gestanden haben. Aber die Figur, fast ganz dem Satyr des Pergamos entsprechend, gehört zu denen, die mehrfach zu Fälschungen benutzt worden sind; und so mag der Verdacht, den schon Bracci (II, p. 5) aussprach, dass die Inschrift ein moderner Zusatz sei, wohl begründet sein. Ob das Ganze, wie Köhler (S. 182) behauptet, ein Werk Natter's sei, der in geschmackvoller Ausführung sehr kleiner Figuren eine grosse Geläufigkeit besessen, wage ich nicht zu entscheiden. Natter leugnet zwar nicht, dass er Gemmen mit griechischen Inschriften selbst gefertigt, aber er stellt entschieden in Abrede, dass er je eine dieser Arbeiten selbst für antik ausgegeben oder als antik verkauft habe (Méthode, préf. p. XXX). — Endlich ist

durch Visconti (Iconogr. gr. pl. 17, 2) ein Carneol aus dem Besitz des Marquis von Salinas bekannt geworden: Pythagoras sitzend, die auf einer Säule vor ihm liegende Kugel berührend, neben der Säule *KOIMOY*. Die Darstellung möchte leicht von der auf derselben Tafel abgebildeten Münze entlehnt sein. Dazu kömmt aber weiter, dass nach Clarac p. 81 die Steine der angeführten Sammlung hinsichtlich ihrer Echtheit überhaupt wenig zuverlässig sind.

Mykon.

Schon Faber in der Vorrede zu den Illustrium imagines des Ursinus (p. 4) erwähnt als in dessen Besitz befindlich Aristotelis in diaspro simulacrum a Mycone factum; und Spon misc. IV, p. 122 giebt eine kleine Abbildung dieses von ihm Sardonyx genannten Steines: es ist das Brustbild eines unbekannten ältlichen bartlosen Mannes, hinter dem sich in der Abbildung die Inschrift *MIKΩNOC* findet, während im Text von Mykon die Rede ist. Stosch (t. 42) giebt eine neue Abbildung nach einem Abdrucke des Steines, den er mit einer Zeichnung in einem Exemplar des Ursinus bei Bianchini verglich: bei ihm lautet die Inschrift *MYKΩNOC*. Eben so giebt sie Bracci (II, t. 83), der aber wohl nur Stosch copirte. Weiter wird von Lippert II, 629 ein Hyacinth mit dem Kopfe des Caligula als Werk des Mykon angeführt. Diese Benennung bestreitet jedoch Raspe 12187. Er scheint den Lippert'schen Hyacinth, den er nach einem Stoschischen Schwefel giebt, für identisch mit dem Jaspis des Ursinus zu halten. Köhler zweifelt daran, zuerst wegen der Verschiedenheit der Steinart; aber da auch Lippert schwerlich das Original gesehen, so wäre ein Irrthum bei ihm leicht erklärlich. Weiter aber beruft er sich auf „die grosse Verschiedenheit in den Gesichtszügen, die hier viel zu jugendlich erscheinen und des kräftigen Ausdrucks in der Bildung sowohl als in der Behandlung gänzlich ermangeln, und nebst der wenig bedeutenden, nichts vom Geschmacke des Alterthums an sich tragenden offenbar neuen Arbeit verbieten zu glauben, dass dieser Stein derselbe sein könne, den vormals Orsini besass, welcher so lange denen zugezählt werden muss, deren Echtheit und Alterthum ungewiss ist, bis ein glücklicher Zufall ihn an's Licht führen wird.“ Ich fürchte, dass Köhler die Lust der Verdächtigung auch hier zu weit geführt hat; denn vorher nennt er

den von Lippert und Raspe gegebenen Kopf „dem von Spon gelieferten nicht ganz unähnlich.“ Wie dem aber auch sei, so ist gewiss, dass sich ein Stein mit Mykon's Namen im Besitz des Ursinus befand. Wenn nun Köhler vermuthet, der Name sei in neuerer (des Ursinus) Zeit hinzugefügt, um den Kopf als das Bild des Malers Micon zu bezeichnen, so ist diese Annahme nicht besser begründet, als die verwandten Behauptungen über Aetion, Hellen, Hyllos u. a.; und auch in dem vorliegenden Falle wäre wiederum nicht abzusehen, was den Anlass gegeben haben sollte, in diesem Kopfe das Bild des verhältnissmässig doch wenig berühmten Malers zu vermuthen. — Auch der Anstoss, der darin zu liegen scheint, dass die Form Mykon der früher üblichen irrthümlichen Schreibung des Namens des Malers ihren Ursprung verdanken möge, wird dadurch gehoben, dass neben Mikon auch Mykon wenigstens einmal bei Pausanias (6, 2, 9) als Name eines Samiers vorkömmt.

Ein kleiner Onyx, früher im Besitz der Caroline Murat, dann des Barons von Magnoncourt: Amor auf einem Löwen reitend, darüber die Inschrift *MYKΩNOC*, wird zwar von Clarac (p. 150) für antik gehalten. Doch möchte nach Clarac's Worten: m'a paru antique ainsi que le nom, eine erneute Prüfung seiner Echtheit nicht überflüssig sein. — Ein Cades'scher Abdruck eines Hyacinths, angeblich im Museum zu Florenz, zeigt eine sitzende, halbbekleidete weibliche (?) Figur, mit einer Schriftrolle in der Linken, während sie die Rechte wie demonstrirend erhebt und zugleich eine vor ihr auf einer Säule aufgestellte Maske betrachtet; hinter ihr *MYKΩNOC*. Die Arbeit ist ohne besonderes Verdienst, und es wäre schwer zu begreifen, selbst wenn sie alt sein sollte, dass ein Künstler ihr seinen Namen beigefügt hätte.

Neisos.

„Auf einem vortrefflichen morgenländischen Carneole von grösserem Umfange, als die gewöhnlichen Ringsteine, der aus der Sammlung des grossen Kunstliebhabers Crozat in die des Duc d'Orléans und mit dieser in die kaiserlich Russische kam, ist der unbärtige unbekleidete Zeus gebildet. Um den linken Arm hat er die Aegis gewickelt und stützt sich ein wenig auf einen Schild; mit der Rechten hält er den Blitz. Zu seinen Füssen steht der Adler, der im Begriff ist, seine

Flügel auszubreiten und im Felde die Aufschrift *NEICOY*": Köhler S. 192; Mariette, Cat. Crozat p. 43, n. 713; Winckelm. Descr. II, 48; Mon. in. t. 9; Pierres gr. du Duc d'Orléans II, pl. 23; Raspe 962; pl. 18; Cades I, A, 65; Millin Gal. myth. t. XI, f. 38; Müller Denkm. II, n. 24; C. I. 7221. Von der Inschrift sagt Köhler: „Diese Buchstaben sind weder schön von Gestalt, noch sauber ausgeführt; sie sind vielmehr so grob und plump geschnitten, als man sie auf keinem andern Steine in Stosch's und Bracci's Folge finden kann. Sie besitzen nichts, was veranlassen könnte, sie für den Namen eines alten Steinschneiders zu halten. Ueberdies sind sie völlig anspruchslos und ungesucht eingeschnitten, dergestalt, dass dieser Nisos, wie es scheint, zwar nie den Namen des Künstlers, wie Crozat glaubte, aber beinahe eben so wenig den des Besitzers hat bezeichnen können. Ich zweifle an dem Alterthum dieser Aufschrift." Dieser Auseinandersetzung gebricht es vor allem an Klarheit: die Inschrift soll weder den Künstler noch den Besitzer bezeichnen; was aber dann? Sie soll völlig anspruchslos und ungesucht eingeschnitten sein und doch eine Fälschung? Und wie wäre ein Fälscher gerade auf diesen Namen gefallen? Allerdings hat auch Bracci II, p. 281 den Künstler Neisos unter die verdächtigen gesetzt; vielleicht aber nur, weil er den Namen „Nicus" las. Stephani dagegen (bei Köhler S. 353), der nach dem Original urtheilen konnte, entscheidet sich nicht nur unbedingt für die Echtheit der Inschrift, sondern auch für ihre Gleichzeitigkeit mit dem Bilde; und demnach wird es erlaubt sein, dem Neisos seine Stelle unter den Steinschneidern zu wahren. — Dubois bei Clarac S. 242 erwähnt ausserdem einen Jaspis (iaspis noir onyx) der Roger'schen Sammlung mit der Darstellung eines Hahns auf einem von zwei Ratten gezogenen Wagen und der fragmentirten Inschrift *NEI*... als ein altes Werk, über welches ich mir nach dieser kurzen Notiz kein Urtheil anmaasse.

Nikandros.

Ein Amethyst, dessen Besitz zwischen einem Engländer Deringh, einem Spanier Horcasita und endlich dem Herzog von Marlborough gewechselt hat, zeigt das Brustbild der Julia, der Tochter des Titus, und hinter ihrem Halse die Inschrift *NIKANΔPoC* || *ΕΓoΙΙ*: Bracci II, t. 86, wo aus Ver-

sehen im Stiche die Inschrift weggelassen ist; [Lippert III, n. 291], Raspe 11543; Cades V, 442; Murr p. 91; C. I. 7227. Das Urtheil Köhler's (S. 160) über diesen Stein lautet sehr absprechend: „Das Bildniss ist ohne Aehnlichkeit und völlig ohne Geschmack gearbeitet, und eben so wie die Inschrift von neuer Abkunft. Auch hier muss man sich wundern, dass Millin (Introd. p. 67) den Steinschneider Nikandros und sein elendes Werk in sein Verzeichniss aufgenommen hat.“ Die Unechtheit halte ich jedoch hierdurch keineswegs für bewiesen, da die Zuversicht des ausgesprochenen Tadels bei Köhler häufig in dem umgekehrten Verhältnisse zu der Zuverlässigkeit seiner Gründe steht. So erweckt es z. B. hier kein günstiges Vorurtheil für seine Gründlichkeit, wenn er sagt, dass Bracci des Nikander „nicht in der Beschreibung, sondern blos in der Ueberschrift der Platte gedacht habe“, während in der Beschreibung ausschliesslich von dem Künstler gehandelt und hinsichtlich der Darstellung auf das bei Gelegenheit des Euodos Gesagte verwiesen wird. Wenn aber in der Regel bei Fälschungen sich ein bestimmtes Motiv für die Wahl der Namen nachweisen lässt, so ist dies erstens hinsichtlich des Nikander nicht der Fall. Sodann will ich allerdings den Werth der Arbeit an sich nicht hoch anschlagen; sie hat etwas Derbes und Flüchtiges, aber eben darum macht sie den Eindruck der Echtheit, und namentlich weicht sie von der Masse der im vorigen Jahrhundert gefälschten Gemmen mit Künstlernamen weit ab. Dasselbe gilt von der Inschrift: sie ist mit einer gewissen Eilfertigkeit geschnitten: *E* aus drei flüchtigen Strichen ersetzt die mühsamere runde Form, für *O* und den Kopf des *P* genügt ein runder Punkt. Alles dies ist gewiss nicht Fälschermanier; und die vollkommene Harmonie zwischen der Arbeit des Kopfes und dem Schnitt der Buchstaben gewährt daher die beste Garantie der Echtheit des Ganzen.

Onesas.

Schon Agostini (Gemme ant. fig. II, 7) und nach ihm Maffei (Gemm. II, 50) publicirte eine antike Glaspaste, welche aus Andreini's Besitz später in die florentiner Gallerie gekommen ist. Dargestellt ist eine weibliche Figur, welche an einen Pfeiler gelehnt ihre Leier stimmt: eine Muse nenne ich sie deshalb nicht, weil die rechte Schulter und Brust vom Kleide

entblösst sind; hinter dem Pfeiler, auf dem ein nacktes Figürchen steht, liest man *ΟΝΗCΑC*||*ЄΠΟΙЄΙ*: Stosch t. 45; Gori Mus. flor. II, t. 4; Bracci t. 88; Winckelm. Descr. II, 1263; Raspe 3440; Cades II, C, 27; C. I. 7231. Köhler, der im Allgemeinen das Verdienst dieses Werkes richtig würdigt (S. 190), kann doch auch hier nicht unterlassen, wenigstens gegen die Inschrift Zweifel zu äussern. Er nennt Gestalt und Kopf der Figur „gut erfunden und gezeichnet, auch die Ausführung leicht und geschmackvoll, aber alles nur angefangen, blos angelegt und nichts vollendet"; die verschiedenen Wiederholungen derselben Gestalt (deren es z. B. zwei mit den Namen des Allion und Archion giebt) ständen gegen diese Paste weit zurück. Weil aber alles nur angelegt sei, und der Glasfluss auch nicht von einem Steine, sondern von einem Entwurfe in Wachs genommen zu sein scheine, so müsse die Inschrift verdächtig sein, da doch kein Künstler seinen Namen auf einen blossen Entwurf werde geschrieben haben. Wie wenig haltbar alle diese Gründe sind, hat schon Stephani (S. 352) bemerkt. Namentlich hebt er mit Recht hervor, dass der Mangel an Beendigung wenigstens zum Theil wohl Folge der Nachlässigkeit bei Anfertigung der antiken Paste sein möge; und in der That ist die Arbeit keineswegs skizzenhaft derb, sondern sie ermangelt nur der Schärfe in den Details. Weiter aber bietet die Inschrift an sich betrachtet nichts Verdächtiges dar, und es wäre überdem kein Grund abzusehen, wie ein Fälscher auf den seltenen Namen des Onesas verfallen sein könnte. Nehmen wir endlich dazu, dass Figur und Inschrift bereits um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bekannt wurden, so wird auch der letzte Zweifel an ihrer Echtheit verstummen müssen.

Begründeter scheinen die Angriffe, welche ein zweiter Stein mit dem Namen des Onesas von Seiten Köhler's erfahren hat: ein Carneol der Andreini'schen und später der florentiner Sammlung mit dem Brustbilde des Herakles, der das Haupt mit dem Olivenkranz umwunden und um den Hals das Löwenfell geknüpft hat. Vor dem Halse steht *ΟΝΗCΑC*; an dem oberen Theile ist der Stein beschädigt, Stosch t. 46; Gori Mus. Flor. II, t. 1, 3; Bracci II, t. 89; Winck. Descr. II, 1683; Lippert I, 532; Raspe 5504; Cades III, A, 22; C. I. 7232. Köhler sagt (S. 186): „Die Arbeit an diesem Kopfe

scheint mir verdächtig, und es ist sehr leicht möglich, dass dem Künstler nach misslungenem Auge, welches ein wenig zu hoch steht, auch Stirn und Obertheil des Kopfes missfielen, und dass er deshalb den ganzen Obertheil abschlug, um das Nachgebliebene den Liebhabern als ein altes Bruchstück feil zu bieten. Die Namensaufschrift rührt gleichfalls aus neuer Zeit her.“ Soweit in diesem Falle ohne die Prüfung des Steines selbst ein Urtheil möglich ist, glaube ich mich Köhler's Ansicht anschliessen zu müssen. — Noch verdächtiger ist natürlich eine Wiederholung dieses Kopfes in der niederländischen Sammlung: de Jonge Notice p. 156, n. 2. Denn obwohl sie dort noch über das florentiner Exemplar gestellt wird, so verlangen doch gerade alle Gemmen mit Künstlerinschriften in dieser Sammlung die vorsichtigste Prüfung. Ich vermag augenblicklich nicht nachzuweisen, ob dieser Stein der aus van Hoorn's Sammlung stammende ist, von dem Dubois nach dem Zeugniss des frühern Besitzers bemerkt, dass die Inschrift von C. Costanzi hinzugefügt sei (Ann. dell' Inst. XVII, p. 268, n. 4). — Verdächtig ist aus demselben Grunde der ebenfalls im Haag befindliche (p. 149, 17) fragmentirte Stein mit der Figur eines Jünglings (ohne Grund Odysseus genannt), der einen Helm in der Hand trägt, und der Inschrift ... *CAC*, zumal er aus der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung stammt: T. V, 4. — Noch ein Kopf des jugendlichen Hercules mit der Keule neben dem Halse auf einem Saphir der Strozzi'schen Sammlung bei Worlidge Gems 9 wird im Text kurzweg als Onesae opus ohne irgend eine weitere Gewähr bezeichnet.

Sehr gerühmt wird ein mit Lorbeer bekränzter Kopf des Apollo (?) mit der Inschrift *ONHCAC* auf einem Carneol, „früher im Besitz des Card. Albani, jetzt des Marchese de la Colonnelle“: Bull. dell' Inst. 1839, p. 105; Impronte V, 72; Cades I, E, 14. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem schon von Winckelmann (Descr. zu II, 1683) erwähnten Stein der Gräfin Cheroffini zu Rom, der sich wohl auch bei Raspe 2857 findet. Das Ganze macht mir einen sehr modernen Eindruck; und diesem Ursprunge schreibe ich auch die Unbestimmtheit des Ausdruckes zu, der einem Apollo keineswegs entspricht.

Auf Onesas hat man, aber gewiss mit Unrecht, auch einen Sardonyx mit dem Bilde einer trunkenen Frau und der In-

schrift ⊲NHO bezogen: Lippert I, 418. — An einem fragmentirten Carneol mit dem Bilde der Venus Victrix und der Inschrift QNCCAC||ϚΠO: Cades I, K, 66, den R. Rochette (Lettre p. 145) fälschlich einen Camee nennt, verräth sich die Inschrift schon durch die falsche Schreibung des Namens als modern.

Pamphilos.

Sein Werk ist ein Amethyst der pariser Sammlung, auf dem ein jugendlicher Heros, Achilles, auf einem Felsen sitzend und die Leier spielend dargestellt ist. Sein Helm liegt neben ihm, das Schwert ist vor ihm an einem Baumstamme aufgehängt, der Schild zu seinen Füssen ist mit dem Medusenhaupt und rennenden Viergespannen geziert. Neben der Leier läuft die Inschrift *ΠΑΜΦΙΛΟΥ*: Stosch t. 47; Bracci II, t. 90; Mariette p. gr. du roi pl. 92; Mill. gal. myth. t. 153, n. 567; Winck. Descr. III, 216; Lippert II, 140; Raspe 9212; Cades III, E, 31; C. I. 7235. Köhler, der die Echtheit der Arbeit nicht zu bezweifeln wagt, bestrebt sich wenigstens ihren künstlerischen Werth möglichst herabzusetzen; die Inschrift aber wird ohne Angabe irgend eines Grundes den verdächtigen beigezählt. Dieser subjectiven Laune lässt sich wieder einmal ein objectives Zeugniss für die Echtheit gegenüberstellen Wie nämlich Mariette pierres gr. d. r. preface p. VIII und Dumersan (Hist du cab. des méd. p. 87) angeben, ward der Stein gegen das Jahr 1680, also vor der von Köhler selbst statuirten Periode der Fälschungen, von einem baseler Professor Fesch dem Könige von Frankreich geschenkt (vgl. Dubos: Réflex. crit. sur la poésie et la peinture, Dresd. 1760, t. 2, p. 218).

Ein Carneol im Besitz des Herzogs von Devonshire mit der gleichen Inschrift zeigt eine verwandte, nur in der Stellung des Achilles und in der Anordnung der Umgebung modificirte Darstellung: Stosch t. 48; Worlidge Gems 151; Bracci II, t. 91; Lippert II, 141; Raspe 9216. In dem Werke von Stosch hat dieser Stein ohne Wissen des Verfassers Aufnahme gefunden; Lippert nennt ihn fast eine Carricatur gegen den pariser; und auch Joh. Pichler bei Bracci bezeichnet ihn als eine Copie. Eine solche ist wahrscheinlich auch eine dritte Wiederholung bei Raspe 9217; und sicher eine

vierte mit der Inschrift *ΠΑΜΦΙΛΟΣ* in der Poniatowski'schen Sammlung: Dumersan a. a. O.

Ob unter den übrigen von Clarac p. 163 zusammengestellten Steinen sich noch ein echtes Werk des Pamphilos befindet, steht sehr zu bezweifeln. Ein junger Herakles mit der falsch geschriebenen Inschrift *ΝΑΜΦΙΛ* in der Pourtalès-schen Sammlung ist nach Dubois (Descr. p. 160, n. 1092) ein modernes Werk. Als ein solches müssen wir auch einen Carneol der Townley'schen Sammlung bezeichnen: Psyche sitzend, die sich mit dem Fusse in einem Fusseisen gefangen hat; ihr gegenüber Amor sich ihr nahend: Raspe 7170, pl. 42; Cades II, B, 243; Visconti op. var. II, p. 192. — Eine Darstellung des Theseus, der den Minotauros tödtet, citirt Clarac aus Millin Dict. des b. arts II, p. 722, wo sich eben so wenig, wie in dem Artikel Glyptique (I, p. 697 sqq.) etwas darüber findet. — Ein Metrodor mit der Inschrift *ΠΑΜΦΙΛoY* bei Cades IV, B, 155 ist gewiss modern. — Ein Junius Brutus findet sich bei Raspe 10654 in sehr schlechter Gesellschaft mit den gefälschten Steinen von Gnaeos, Aspasios und Sosocles.

Protarchos.
Auf einem Sardonyxcamee von zwei Schichten ist ein die Leier spielender Eros dargestellt, der auf einem schreitenden Löwen reitet; im untern Abschnitt findet sich in erhabenen Buchstaben die Inschrift: *ΠΡΩΤΑΡΧΟΣΕΠΟΕΙ*: Agostini Gemm. ant. II, t. 55; Maffei gemm. ant. III, t. 12; Gori Mus. flor. II, t. 1, 1; Stosch t. 53; Bracci II, t. 97; Lippert I, 787; Raspe 6679; Cades II, B, 189; Uhden Schr. d. berl. Acad. 1820, S. 324. Der Stein befand sich schon zu Agostini's Zeit in Andreini's Besitz, dem er gestohlen ward; später kam er in die florentinische Sammlung. Zu bemerken ist, dass dieses vortreffliche Werk zu den wenigen gehört, an denen Köhler S. 206 Arbeit und Inschrift als unzweifelhaft antik anerkennt. Die Inschrift ist zuerst bei Bracci richtig wiedergegeben; vor ihm und zum Theil auch noch nach ihm las man fälschlich Plotarchos; und schon hieraus ergiebt sich, dass die Wiederholung bei Raspe 6680 mit dieser Schreibart eine moderne Copie ist. Wahrscheinlich verdankt aber auch der angebliche Steinschneider *ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ* nur diesem Irrthum seine Entstehung. — C. I. 1247.

Solon.

Bei der Verwirrung in den Untersuchungen über die Steine mit dem Namen des Solon ist es nothwendig, zu Anfang einzelne Hauptpunkte mit besonderem Nachdrucke zu betonen.

Thatsache ist, dass bereits im Jahre 1570 in den Imagines et elogia ill. ex bibl. Fulvi Ursini, p. 49 eine Gemme mit dem nach rechts gewendeten sogenannten Mäcenas-Kopf und der Inschrift *COΛωNOC* hinter ihm publicirt ward. Derselbe Kopf, aber linkshin, mit der Inschrift *COΛΩNOC* findet sich in der spätern Ausgabe Taf. 135. Ferner ward das Bild wiederholt von Bellori [Vet. philos. imag. I, t. 33]; von Gronov (Thes. ant. gr. II, t. 31 adiunct.) und von La Chausse (Mus. Rom. I, t. 15). Man hielt den Kopf wegen der Inschrift für den des Solon, bis 1712 Baudelot de Dairval die Vermuthung des Herzogs von Orleans ausführte, dass hier ein Römer und wahrscheinlich Mäcenas dargestellt sei. Seine 1717 separat publicirte Abhandlung erschien 1723 im Auszuge im dritten Bande der Hist. de l'acad. des inscr. p. 268.

Thatsache ist ferner, dass um das Jahr 1600 Louis Chaduc einen Diomedes mit dem Palladium und der Inschrift *COΛωN ЄΠΟΙЄΙ* in Italien gesehen hat: [St. Leger: Notice de la vie de L. Chaduc im Magaz. encycl. ann. II, T. IV, p. 334—44; ann. III, T. V, p. 408; Mariette Rec. de pierr. gr. pl. 64]; Köhler S. 137. Publicirt ist derselbe zuerst auf Baudelot's Tafel n. 11.

Thatsache ist drittens, dass die bekannte Strozzi'sche Medusa schon 1709 von Maffei (Gemme IV, t. 48) mit der Namensinschrift des Solon publicirt ward und dass sich dieselbe ebenfalls auf Baudelot's Tafel n. 10 findet „envoyée de Rome par M. La Chausse à feu M. Hombert". (La Chausse starb saec. XVIII ineunte, vgl. die Vorrede zum Mus. Rom. Ausg. von 1746.)

Diese Nachrichten stammen also sämmtlich aus der Zeit vor Stosch, mit dem nach Köhler's Ansicht die Fälschung von Künstlerinschriften in systematischer Weise erst begonnen haben soll. Es ist deshalb genau darauf zu achten, wie Köhler bei seinem Streben, den Solon von der Liste der Steinschneider zu streichen, ihre Bedeutung zu beseitigen versucht.

Dass die Medusa mit dem Namen des Solon publicirt ward, drei Jahre bevor Baudelot die Inschrift des Mäcenas auf einen Künstler bezog, war auch Köhler auffällig; aber: „die Regsamkeit der Italiener, verbunden mit Liebe zum Gewinn, war also den Franzosen zuvorgekommen“: S. 130; und S. 131: „Sabbatini (in dessen Händen sie sich zuerst befand), bekannt durch seinen Handel mit alten Denkmälern, glaubte, der Werth seiner Meduse werde erhöht durch Zusatz des Namens des Künstlers. Seine List gelang ihm.“ Wenn es ferner heisst, die Schrift sei gänzlich entblösst von Allem, was sie als echt bezeichnen könnte, so dürfen wir nach so manchen Erfahrungen über Köhler's Urtheilsprüche wohl fragen, wodurch sie sich als unecht zu erkennen gebe. Wir erhalten darauf die Antwort: „weil kein alter Künstler in den groben Fehler je hätte fallen können, zu Anfange des Namens ein Σ und am Ende ein Ϲ zu setzen.“ Auch dieser Satz liesse sich zu der Behauptung umdrehen, dass vor einem solchen Fehler sich gerade ein moderner Fälscher besonders gehütet haben würde, während ähnliche Unregelmässigkeiten im Alterthum mindestens nicht unerhört sind, indem wir z. B. in der Inschrift des Eutyches *Y* und *V* finden. Dazu ist aber in dem letzten Buchstaben, obwohl er sich der Form des Ϲ sehr annähert, diese Form keineswegs entschieden ausgedrückt, sondern scheint mehr aus einer gewissen Flüchtigkeit entstanden, wie denn überhaupt die ganze Inschrift nichts von jener Sorgfalt und Eleganz an sich hat, welche sonst von Köhler und Stephani als besondere Kennzeichen neuern Ursprungs angegeben werden.

Hinsichtlich des Diomedes wollen wir zunächst Köhler's Annahme einmal einfach gelten lassen, dass ein Zeitgenosse von Stosch und Sirleti denselben Gegenstand wiederholt habe, und dass die Abdrücke bei Lippert u. A. von dieser Wiederholung genommen sein können (S. 137). Was ist jedoch dadurch bewiesen? Die weit ältere Erwähnung der Namensinschrift bei Chaduc bleibt dadurch völlig unberührt und ihre Auctorität zu beseitigen, hat Köhler auch nicht den Schein eines Arguments beigebracht. Eben so wenig durch einen Beweis unterstützt ist die Behauptung Stephani's (Angebl. Steinsch. S. 199), dass man schon am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts die Inschrift eingeschnitten habe: es sei

dies für jene Zeit eine ganz vereinzelte Erscheinung, die zunächst ohne jede weitere Folge geblieben sei.

Der Name bei dem Mäcenaskopfe endlich soll auf eine uns nicht mehr neue, aber eben so haltlose Weise beseitigt werden: „In jener (des Ursinus) Zeit der Vorliebe für Bildnisse berühmter Männer war es nicht zu verwundern, dass man wünschte, die Gesichtszüge des Solon aufzufinden. Dieses Verlangen ward befriedigt dadurch, dass jemand den Namen Solon einer Gemme beifügte, der man den Kopf eines unbärtigen Alten eingeschnitten hatte und welche aus Orsini's Sammlung erwähnt worden ist": S. 126. Leider gehört nur gerade der Name des Solon zu den am unglücklichsten gewählten der ganzen Sammlung des Ursinus, und es wäre schwer zu begreifen, wie man selbst in jener Zeit darauf verfallen, den Kopf so zu benennen, wenn man die Inschrift nicht bereits auf ihm vorgefunden hätte.

Jede der drei vorangestellten Thatsachen für sich allein ist also geeignet, gegen das Ziel der Köhler'schen Kritik die gegründetsten Zweifel zu erwecken; und um so mehr müssen sie in ihrer Vereinigung sein ganzes System haltlos erscheinen lassen. Die weitere Bemerkung gegen die Möglichkeit der Annahme eines Steinschneiders Solon: „dass die Griechen zu grosse Verehrung für ihre alten Heroen hegten, als dass sie gewagt hätten, die Namen derselben ihren Kindern zu geben" (S. 128), bedarf keiner weitern Widerlegung: es genügt ein Blick in Pape's Wörterbuch. Wir halten demnach an der Existenz eines antiken Steinschneiders Solon fest, wodurch natürlich den weiteren Untersuchungen über die einzelnen mit seinem Namen bezeichneten Steine nicht vorgegriffen werden soll. Im Gegentheil ist es durchaus wahrscheinlich, dass der zuerst für das Portrait des Solon gehaltene Kopf schon im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nebst der Inschrift copirt worden ist, weshalb von den jetzt bekannten Exemplaren allenfalls nur ein einziges echt zu sein brauchte. Welches unter ihnen den meisten Glauben verdient, vermag ich bei den unzulänglichen mir zu Gebote stehenden Mitteln allerdings nicht mit Sicherheit zu entscheiden. In den verschiedenen Publicationen sind sie mehrfach unter einander verwechselt und erst Köhler (S. 123) hat sie sorgfältig unterschieden.

1) Ein sehr schöner indischer Carneol, in der farnesischen Sammlung zu Neapel, mit der Aufschrift *COΛΩNOC*; das Untertheil der Buchstaben ist nach aussen gewendet; Grösse 0,017 M.: Winck. Descr. IV, 217; [Lippert II, n. 551]; Raspe 10737; Cades V, 312.

2) Ein Carneol ziemlich von derselben Grösse, früher in der Riccardi'schen, später in der Poniatowski'schen Sammlung, mit der Inschrift *ƆONωΛOƆ*, die Füsse der Buchstaben nach aussen gewendet: Gori inscr. etr. I, t. 2, 3; [Mus. flor. II, t. 10, n. 2]; Stosch t. 62; Bracci II, t. 105; Winck. IV, 216 (in diesen drei Werken fälschlich als der Ludovisi'sche bezeichnet); Raspe 10730; Cades V, 311.

3) Ein Carneol, bedeutend grösser als die vorigen, soll sich nach Köhler jetzt in der wiener Sammlung befinden; die Inschrift *ƆOИΩΛOƆ* mit dem Untertheil nach aussen gewendet: Raspe 10731 nach Köhler, dem dieser Stein derselbe zu sein scheint, welchen F. Ursinus in Kupfer geliefert und Bellori, Gronov und La Chausse aus der barberinischen Sammlung in Kupfer haben stechen lassen.

4) Ein sehr flach geschnittener Carneol, etwas schildförmig geschliffen, 0,03 M. gross; die Füsse der Inschrift *COΛΩNOC* nach innen gerichtet, im Besitz des Fürsten Piombino (Ludovisi) in Rom: Raspe 10732 (nach Köhler); Cades V, 310. Die Buchstaben sind keineswegs, wie Köhler angiebt, nur flüchtig, sondern eher mit einer gewissen Derbheit gegraben.

Auf welche Steine sich die Abbildungen bei Baudelot beziehen, lässt sich nach dem Auszuge aus seiner Abhandlung nicht beurtheilen. — Die Frage nach dem Namen des dargestellten Mannes lasse ich unberücksichtigt. Ihn von dem auf dem pariser Amethyste des Dioskurides dargestellten zu unterscheiden, wie Köhler will, sehe ich keinen hinlänglichen Grund, da die Abweichungen sich aus der Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung erklären.

Dass die genannten vier Exemplare sämmtlich echt seien, ist allerdings wenig glaublich. Den wiener Stein kenne ich nicht einmal aus einer Abbildung. Nach Köhler S. 125 besitzt das Gesicht Leben und kräftigen Ausdruck, und was dem Ganzen an Beendigung abgeht, wird durch Freiheit der Ausführung zum Theil ersetzt. Auffällig ist, dass die Inschrift

auf dem Stein rechtläufig steht: ein Bedenken, welches sich bei dem Riccardi'schen Exemplar wiederholt, auf dem ausserdem die Form des Λ möglicher Weise von dem ältern Kupfer des Ursinus entlehnt sein könnte. Auch steht das Ohr nach Köhler's Bemerkung falsch, wie überhaupt die Arbeit am charakterlosesten ist. Als den vorzüglichsten unter allen vier Steinen betrachtet Köhler den neapolitaner: „Alles, sowohl das Gesicht als das Haar, ist mit eben so viel Geschmack als Fleiss beendigt"; während dem Piombino'schen erst die dritte Stelle angewiesen wird. Indem ich nach den oben unter Dioskurides gemachten Bemerkungen gerade für die Echtheit dieses letztern glaube einstehen zu können, muss ich ausserdem bemerken, dass trotz einer gewissen Flüchtigkeit mir die Behandlung des Kopfes hier am meisten charakteristisch erscheint. Geschmack und Fleiss mögen dem neapolitaner nicht abgesprochen werden; aber eine gewisse Fülle und Rundung der Formen erscheint dem Charakter des Mannes weniger angemessen. Die Inschrift endlich ist ohne Eleganz, wenig leicht und frei behandelt. Ueber die Frage der Echtheit wage ich indessen ohne Prüfung des Originals nicht zu entscheiden.

Neben den bisher betrachteten Steinen mag noch ein „grosses und sehr schönes Brustbild des Mäcenas" en face mit der Inschrift *ΣΟΛΩΝΟΣ* im Mus. Worsley: t. 29, 8 erwähnt werden, das im Jahre 1794 bei Palestrina gefunden sein soll.

Ueber die Strozzi'sche Medusa ist hier nur noch zu bemerken, dass sie in einen Chalcedon geschnitten und bei S. Giovanni e Paolo auf dem Caelius gefunden ist. Durch Sabbatini kam sie in die Hände des spätern Cardinals Albani, der sie Sabbatini im Tausch gegen andere Antiquitäten zurückgab, sodann in den Strozzi'schen Besitz (Winck. Gesch. d. K. V, 2 (S. 127); jetzt befindet sie sich in der Blacas'schen Sammlung: Stosch t. 63; Bracci II, t. 107; [Gori Mus. flor. II, 71]; Winck. Descr. III, 145; [Lippert II, 18]; Raspe 8950; Cades II, F, 80. Copien citirt Clarac p. 201.

Der oben erwähnte Diomedes ist stehend gebildet, mit dem Palladion in der Linken, während er in der Rechten das Schwert gezückt hält, wie um sich gegen einen von aussen zu erwartenden Angriff zu vertheidigen. Nächst der

Erwähnung bei Chaduc und der Abbildung bei Baudelot ward er durch einen Abdruck der Strozzi'schen Sammlung bekannt; und wenn noch Köhler den Besitzer des Steins nicht anzugeben weiss, so ist es auffallend von Stephani (Angebl. Steinschn. S. 199) zu hören, dass er sich „gegenwärtig" (ob erst kürzlich erworben?) in der k. russischen Sammlung befinde. Die Inschrift steht im Abschnitt. Köhler giebt den Namen *ΣΟΛΩΝ*, während ich sonst überall, auch in dem mir vorliegenden Abdrucke *ΣΟΛωΝ* finde; Stosch t. 61; Bracci II, t. 108; Winck. Descr. III, 322; [Lippert II, 192]; Raspe 9452; Cades III, E, 274; C. I. 7261. Von der Arbeit sagt Köhler S. 136: „Diese Gemme besitzt durch Zeichnung und Ausführung die grösste Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Diomedes (des Dioskurides); nur ist an der dem Solon beigelegten alles viel freier behandelt und weniger gezwungen." Die allgemeine Aehnlichkeit mag zugegeben werden, aber in dem mir vorliegenden Abdrucke steht die Arbeit gegen die der Gemme des Dioskurides entschieden zurück. Die Behandlung der Formen (so namentlich am rechten Schenkel) hat etwas rundliches und charakterloses. Auffällig ist mir ferner der leere Raum des Feldes vor der Figur, so dass allerdings die Möglichkeit der Köhler'schen Annahme zugegeben werden muss, es habe ein Künstler am Anfange des vorigen Jahrhunderts die durch Chaduc's Erwähnung uns bekannte Darstellung (vielleicht mit einigen Modificationen) wiederholt. Vgl. auch oben S. 451.

Ein zweiter Diomedes in halb sitzender Stellung, ganz mit dem des Dioskurides übereinstimmend und mit der Inschrift *ΣΟΛΩΝΟΣ* ist zuerst bei Baudelot fig. 9 abgebildet; sodann bei Caylus [Rec. d'ant. I, pl. 45, 3]. Dieser, so wie Mariette (Traité p. 38), bemerkt, dass es ein Camee mit erhaben geschnittener Schrift und damals im Besitz des Grafen Maurepas war; und beide loben die Arbeit der Figur sowohl als der Schrift. Obwohl nun Köhler (S. 136) angiebt, dass man sonst von dem Steine nichts weiter wisse, so behauptet er doch zuversichtlich, dass er „gerade wegen des erhaben geschnittenen Namens eine neue Arbeit sein muss. Denn wäre er vertieft geschnitten, so würde die Möglichkeit vorhanden sein, man habe auf dem Stein von alter Hand in neuerer Zeit diese Schrift hinzugefügt." Natürlich verdient

diese Behauptung vor dem Wiedererscheinen des Steines keine weitere Berücksichtigung.

Unter den übrigen Werken mit dem Namen des Solon scheint nur noch ein einziges für wirklich alt gelten zu dürfen, eine Glaspaste von mehr als gewöhnlicher Siegelgrösse im berliner Museum, darstellend das Brustbild einer Bacchantin mit einfach geordnetem Haar, die Brust mit einem leichten Gewande bedeckt, über welches noch ein Thierfell geknüpft ist; in der Linken und auf die linke Schulter gelehnt trägt sie einen Thyrsus; im Felde steht die Inschrift *COΛΩN*: Winck. Descr. II, n. 1553; [Lippert I, 414]; Tölken Verzeichn. p. 201, n. 1061. Gegen Köhler's Tadel, der S. 138 so weit geht, das von Winckelmann sehr gepriesene Werk „eine elende Missgestalt" zu nennen, hat sich Tölken erhoben (Sendschr. S. 60 fgd.), indem er zunächst nachweist, dass Köhler ohne Kenntniss des Originals und nach einem Abdrucke urtheilt, auf dem nach Stephani's Zeugniss keine Spur der Inschrift zu erkennen ist, woher auch die Ungewissheit, ob der Name im Nominativ oder Genitiv geschrieben, während nur für den Nominativ Raum vorhanden ist (vgl. übrigens S. 447). Den sichersten Beweis für die Echtheit giebt die überall, auch an der Stelle der Inschrift stark angegriffene Oberfläche des Glases, welche alles nur wie durch einen Schleier erkennen lässt.

Ein stehender geflügelter Amor ohne Attribute mit der Inschrift *COΛΩNOC* zur Seite auf einem Carneol, früher in des florentiner Senators Cerretani, dann Schellersheim's, endlich Roger's Besitz, ist eine unbedeutende Arbeit und deshalb fast allgemein als des Künstlers der Meduse unwürdig betrachtet worden: Stosch t. 64; Bracci II, t. 106; [Gori Mus. flor. II, t. 10, 21; Lippert I, 774]; Raspe 6678; Cades II, B, 16; Clarac p. 203. Die Arbeit der Figur erscheint durch die vielfache Anwendung kleiner gebohrter Löcher manierirt und mag darum nicht weniger als die Inschrift modern sein: Köhler S. 139. — Eine Copie im Haag: de Jonge Notice p. 158, n. 21.

Auf einem Carneol der berliner Sammlung: Winck. Descr. II, 1691, ist ein bärtiger und lorbeerbekränzter, nach vorn gewandter Herkuleskopf gebildet, neben ihm die Inschrift *ΓΟΛΩΝΟΓ*, die auch von Tölken (Verzeichn. S. 261, n. 51)

für verdächtig erklärt wird. Ich möchte auch für das Alter des Kopfes nicht unbedingt einstehen, indem der so bestimmt ausgeprägte Typus des Heros z. B. in der Stirn verflacht, auch das Haar nicht in den gewöhnlichen kurzen Locken, sondern etwas zu lang behandelt erscheint. Vgl. Köhler S. 138. Ein bärtiger Kopf mit dem Namen des Solon befand sich übrigens einst in Andreini's Besitz, dem er gestohlen wurde: Gori Columb. libert. Liviae p. 145.

Der Kopf eines epheubekränzten lachenden Satyrs auf einem orientalischen Achat, der im Jahre 1726 im Columbarium der Freigelassenen der Livia gefunden sein soll, ward zuerst durch Gori Dact. Smith. t. 15 bekannt. Doch zweifelt schon Visconti Op. var. II, p. 208 an der Echtheit des Kopfes wie der Inschrift, welche ausserdem durch ihre Vertheilung in zwei Absätze *COΛΩ* || *NOC* über dem Kopfe Verdacht erweckt.

Ebenfalls bei Gori Dact. Smith. t. 62 [Lippert I, 62] erschien ein Carneol: Kopf der Livia als Ceres, mit Lorbeerkranz und am Hinterhaupte verschleiert. Wenn die Zeichnung richtig ist, glaube ich in der Anlage des Schleiers, so wie auch in den Formen des Kopfes selbst eine moderne Hand zu erkennen. Die Inschrift hinter demselben lautet *ϹΟΛΩΝΟϹ*.

Mindestens von unsicherem Gepräge ist ein Kopf des Vulcan mit spitzer Mütze. Hinter der Schulter, wo auch der Hammer sichtbar ist, steht die Inschrift *ϹΟΛΩΝΟΣ* in nicht eben sorgfältiger Schrift: Cades I, 6, 3; vgl. Gerhard Arch. Anz. 1851, S. 97.

Das „Fragment einer prachtvollen Gemme mit dem Namen des Solon, eine Victoria mit Trophäen darstellend" im Besitz des Herrn Westropp wird nur kurz erwähnt bei Gerhard Arch. Anz. 1856, p. 177. — Ein anderes Fragment einer ungeflügelten stieropfernden Victoria mit der Inschrift *COΛΩ* findet sich bei Raspe 7764. — Durch Fehlerhaftigkeit der Inschrift verrathen sich als unecht: ein römischer Kaiser, stehend mit der Lanze und auf den Schild gestützt, mit der Inschrift *CΩΛΩNOC*; Raspe 7327, sowie ein Satyr auf einem Carneol mit der Inschrift *COLVNOC*: Raspe 4479.

Teukros.

Auf einem Amethyst, der, aus Andreini's Sammlung stammend, jetzt im florentiner Museum sich befindet, ist Herakles

sitzend dargestellt, der eine nackte weibliche Figur an sich heranzuziehen im Begriff ist, sei es nun Iole, Auge oder Hebe. Es ist dies die Gemme, die bei den Restaurationsversuchen des belvederischen Torso vielfach in Betracht gezogen worden ist. Der Name *TЄYKPOY* findet sich hinter der weiblichen Figur: Stosch t. 68; Gori Mus. flor. II, t. 5; Bracci II, t. 112; Winck. Descr. II, 1803; Worlidge Gems 31; Lippert I, 602; Raspe 6129; Cades III, A, 255. Obwohl Köhler S. 188 an der Arbeit eine etwas grössere Ausführung wünscht, so hat er doch gegen ihre Echtheit nichts einzuwenden. Die Inschrift dagegen wird von ihm für neu erklärt: „sie ist sauber geschnitten, aber nicht wenigen anderen ähnlich, die im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so vielen alten und neuen Arbeiten aus Gewinnsucht beigefügt worden sind.“ So lange diese Anklage nicht besser bewiesen ist, sehe ich keinen Grund, an der Echtheit der Inschrift zu zweifeln, zumal den Linien der Composition zufolge der Raum hinter der weiblichen Figur ursprünglich für sie reservirt erscheint.

Zu den zahlreichen Copien dieses Steins (vgl. Raspe 6130 sqq.) ist auch der Carneol bei Miliotti t. 111 zu rechnen, wie die dort als Vorzüge gepriesenen sehr unglücklichen Veränderungen im Einzelnen zeigen. Wenn es wahr sein sollte, dass dieser Carneol sich schon lange vor der Publication des Amethyst im Besitz der Familie Clermont befunden habe, und es sich nachweisen liesse, dass er damals schon die Inschrift gehabt, so würde dadurch die Echtheit der Inschrift des florentiner Steins nur um so mehr gesichert.

Unter den übrigen angeblichen Arbeiten des Teukros ist keine, die als alt gelten darf. Es sind 1) eine Gemme, welche Stosch dem Steinschneider Guay und dieser dem Grafen Carlisle überlassen hatte: ein kauernder Satyr einen Kranz aus Epheu oder Weinlaub windend; im Felde *TЄY-KPOY:* Winck. Descr. II, 1494; Mon. ined. tratt. prelim. p. 14; C. I. 7266. — 2) Achilles sitzend, in der Linken den Helm, in der Rechten die Lanze haltend; sein Schild ist an einen Baum gelehnt, an dem auch sein Schwert hängt. Hinter dem Baume *TЄYKPOY*: Winck. Mon. ined. p. 167, n. 126; Köhler p. 174. Von diesen beiden Steinen sagt es Bracci II, p. 235, dass sie aus neuer Zeit stammen: si sa esser state

recentemente incise. — 3) Amethyst mit der Darstellung einer männlichen Maske: de Thoms t. VI, 8; de Jonge Notice p. 147, n. 9. Das Unantike des Ausdrucks und die Herkunft des Steines bekunden hinlänglich seinen modernen Ursprung. 4) Antinous, *TЄYKPOY*, von Raspe 11661 ohne weitere Bemerkung in der Gesellschaft vieler modernen Arbeiten erwähnt. — 5) Carneol, Kopf der Minerva, „ein Werk des Teucer, wie der an der Seite stehende Name weiset": Lippert I, 118, wohl identisch mit dem Minervenkopf der B. Hertz'schen Sammlung, auf dem die Inschrift fehlerhaft *TEYKTOY* lautet: Gerhard Arch. Anz. 1851, S. 97. — 6) Camee der Blacas'schen Sammlung: Brustbild der Diana, dahinter *TЄYKΓOY*, in sehr langen und derben vertieften Buchstaben, von denen der letzte auf dem Köcher steht; Cades I, F, 5. — 7) „Der Name des Teucer findet sich auf mehreren modernen Steinen, unter andern auf einer schlechten vertieft geschnittenen Gemme, darstellend Herakles, der auf seinen Schultern eine Frau trägt, welche einen Blumenkranz hält": Dubois bei Clarac p. 214.

II. Namen, über deren Echtheit oder Bedeutung noch Zweifel obwalten.

Admon.

Der Name *AΔMωN* findet sich auf einem Carneol hinter der Figur eines stehenden Herakles, welcher in der Linken die Keule hält, während er mit der Rechten den Skyphos seinem Munde nähert: Stosch t. 1; Bracci I, t. 1; Winck. Descr. II, 1771; [Lippert I, 229]; Cades III, A, 286. Früher befand sich dieser Stein in der Sammlung Vitelleschi-Verospi und wenn Bracci und Visconti (Op. var. II, 225, n. 229) von demselben als im Besitz des Nuntius Molinari sprechen, so scheint daraus mit Sicherheit hervorzugehen, dass das schon 1768 von Worlidge (sel. gems pl. 76; Raspe 5920) als im Besitz Marlborough's publicirte Exemplar nicht das Verospi'sche sein kann. Eins derselben befindet sich jetzt in der Blacas'schen Sammlung: R. Rochette Lettre p. 103; Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 433. Hören wir jetzt Köhler's Urtheil (S. 92): „Die Erfindung, Zeichnung und Arbeit sind schön und verdienstlich, obgleich schwerlich aus alter Zeit.... Rührt dieser

Herakles aus dem Alterthum her, worüber nur der Anblick der Gemme selbst entscheiden kann, so ist die Aufschrift ... dennoch nichts anderes als neuer Zusatz. Der Anfangsbuchstabe ist grösser als die folgenden, das ω beweist die Unkunde des Verfälschers, und in einiger Entfernung vom letzten Buchstaben steht ein Punkt. Was man durch dieses Wort hat sagen wollen, bleibt ungewiss. Hätte man es aber, wie es nur zu wahrscheinlich, um die Zeit des Stosch in der Absicht, den Steinschneider zu nennen, und um der Reihe der Künstler durch ein *A* einen schicklichen Anfang zu geben [!], auf den Stein gesetzt, so war die Wahl theils sehr unglücklich, theils ein Beweis grober Unkunde.“ Auf einem Abdrucke der Stoschischen und einem andern der Cades'schen Sammlung ist jener Punkt am Ende entschieden nicht vorhanden. Wie das ω ein Beweis der Unkunde sein soll, verstehe ich nicht, da es sich ja z. B. auch auf dem Heraklestorso des Belvedere findet. Die Differenz in der Grösse des ersten Buchstabens ist durchaus unerheblich: die Inschrift hat vielmehr etwas derbes, sorgloses, keineswegs ängstlich abgemessenes. Es scheint daher, dass Köhler nach einem andern, als dem mir vorliegenden Exemplare des Steins geurtheilt hat. Leider vermag ich im Augenblick nicht nachzuweisen, ob nicht die Vitelleschi'sche eine ältere in den Besitz der Familie Verospi übergegangene Sammlung war, wodurch der Vorwurf gegen Stosch von selbst wegfallen würde. Aber auch davon abgesehen, welcher Anlass konnte vorliegen, den so gut wie unbekannten Namen des Admon auf den Stein zu setzen? und noch dazu in einer für Steinschneidernamen ganz unverhältnissmässigen Grösse? Denn die Schrift ist nicht nur relativ, sondern absolut wohl die grösste unter allen Künstlerinschriften. Wenn hiernach kein gegründeter Zweifel gegen die Echtheit der Inschrift vorliegt, so kann es allerdings nach der letzten Bemerkung (und vielleicht auch wegen des Nominativ, vgl. oben S. 447) bedenklich erscheinen, den Namen des Admon als den eines Steinschneiders anzuerkennen; und dieses Bedenken werden wir nicht aufgeben dürfen, so lange sich nicht ein Stein mit gleicher Aufschrift von unbezweifeltem Alterthum nachweisen lässt. Das aber scheint, bis jetzt wenigstens, nicht der Fall zu sein, und namentlich muss die angebliche Vorliebe des Künstlers

für Heraklesdarstellungen für uns nur ein weiterer Grund des Verdachts werden.

So haben wir zuerst keinen Grund, die Buchstaben *AΔ* neben einem Kopf des bejahrten Herakles für eine Abkürzung des Namens Admon zu halten, selbst wenn der Kopf, der etwas modernes und portraitartiges hat, alt wäre: Gori Dact. Smith. t. 28; Köhler S. 93. — Ein Herakles Musagetes „von alter Arbeit“ mit dem Namen *AΔMωN* aus der Poniatowski'schen Sammlung ist nur durch eine Erwähnung R. Rochette's (Lettre à Mr. Schorn p. 103) bekannt. — Weiter führt derselbe aus dem Musée de glyptique, Icon. gr. pl. XIII, A, p. 21 einen Alexanderkopf als Herakles mit der Inschrift *AΔMΩN* an. — Ich selbst sah 1853 in Potenza einen Carneol, auf dem Herakles dargestellt ist, sitzend und niedergebeugt, mit dem Schwert, neben ihm eine Kuh gelagert, davor *AΔMωN*: eine Darstellung, die in unzweifelhaft alten Steinen wiederkehrt. Die Notizen des, wie ich glaube, durchaus unbefangenen Besitzers über den Ankauf des Steines aus den Händen eines Bauers und um geringen Preis schienen an der Echtheit keinen Zweifel zuzulassen: Bull. dell' Inst. 1853, p. 165. Später fand ich jedoch einen durchaus übereinstimmenden Abdruck in der Cades'schen Sammlung (XXII, P, 251), und zwar unter den modernen Arbeiten, wahrscheinlich identisch mit Raspe 15338 — gewiss ein Beispiel, das zur grössten Vorsicht in diesen Untersuchungen mahnt. — Eben so finden sich bei Cades unter den modernen Arbeiten mit Admons Namen: Herakles, die Amazonenkönigin vom Pferde reissend: XXII, P, 887; und Herakles oder Theseus, eine todte Amazone auf dem Knie haltend: ib. n. 906. — Als modern bezeichnet ferner Dubois bei Clarac p. 3 einen Stein in Beck's Besitz: Herakles als Kind die Schlangen erwürgend mit der Inschrift *AΔMωN*.

Ein Camee mit dem Kopf des Augustus und der erhaben geschnittenen Inschrift *AΔMΩN* ist von Mongez in der Fortsetzung von Visconti's Icon. rom. t. 18, n. 6 publicirt als in der de la Turbie'schen Sammlung befindlich, wahrscheinlich derselbe Stein, dessen Inschrift Visconti (Op. var. II, p. 224, n. 153) *AKMΩN* las. Unter den aus Visconti's Besitz stammenden Abdrücken dieser Sammlung, welche R. Rochette (Lettre p. 104) besass, fand sich gerade dieser nicht vor.

Bei dem schlechten Credit derselben aber muss Köhler's Zweifel an der Echtheit (S. 94) so lange als gerechtfertigt angesehen werden, als derselbe nicht etwa durch die Wiederauffindung des Steins gelöst wird. — Bei Cades I, A, 47 findet sich ein Carneol, ein Kopf des Zeus oder Ammon mit Widderhörnern, dahinter *AΔMωN*. Die Inschrift ist wenig sauber und erscheint sogar etwas ungeschickt. — Vulcan, einem jungen, neben einer verschleierten Frau sitzenden Manne Schild und Schwert darbietend, daneben *AΔMωN* wird von Raspe 7374 für modern und wahrscheinlich für ein Werk Natter's gehalten. Die drei Figuren scheinen mir der Beschreibung zufolge nach dem albanischen Sarkophage mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis copirt: Zoega Bassir. t. 52; Millin Gal. myth. t. 152, n. 551.

Aelius.

Aus der Sammlung des Fürsten Corsini zu Rom machte Bracci (I, t. 2) einen Carneol mit dem vorwärts gewandten Brustbild des Tiberius (oder des Caius Caesar) und der Inschrift *AEΔIOC* neben dem Kopfe bekannt: Cades V, 270; vgl. Raspe 11159; C. I. 7140. Köhler S. 177 nennt den Stein mehr als zu verdächtig und dass die Inschrift ein elender Betrug sei, folge ausser anderen Gründen, schon unwidersprechlich aus der griechisch-lateinischen Schreibart des Namens. Die letztere ist zwar nicht unerhört (vgl. Keil anall. epigr. p. 173); aber sie giebt allerdings einen starken Verdachtsgrund ab, zumal wenn sie mit anderen auffälligen Besonderheiten zusammentrifft, wie z. B. der Form des *Δ* (?) neben den übrigen regelmässigen Buchstaben. Ein bestimmtes Urtheil über das Bild selbst wage ich nicht auszusprechen, obwohl ich nicht verschweigen will, dass z. B. die Anlage der Brust von der gewöhnlichen Art antiker geschnittener Steine einigermaassen abweicht. Es scheint demnach, zumal wenn wir noch den Nominativ in Betracht ziehen (s. o. S. 447), gewiss äusserst fraglich, ob auf die Auctorität dieses Steines hin der Name des Aelius in den Steinschneidercatalog aufgenommen zu werden verdient. — Noch zweifelhafter sind die folgenden Beispiele. — Ein Carneol der Pourtalès'schen Sammlung (Dubois Cat. Pourt. p. 161, n. 1103) mit der Inschrift *EΔIOC* wird als eine Nachahmung des zuerst erwähnten Steines bezeichnet. — Einen unbekann-

ten Kopf aus der Marlborough'schen Sammlung [Coll. Marl. t. 2, pl. 31] citirt Clarac p. 4. — Endlich findet sich auch einmal die richtige Schreibung *AIAIOC* auf einem Nicolo der Sammlung im Haag mit dem Profilkopf des Homer (de Jonge Notice p. 159, n. 28). Dieser Stein jedoch stammt aus der Hemsterhuis'schen Sammlung (vgl. ebend. S. 156), welche sich keineswegs eines guten Credits erfreut.

Aemilios s. Midias.

Aëtion.

Bärtiger Kopf mit phrygischer Mütze, jetzt gewöhnlich Priamos genannt, davor die Inschrift *AЄTIΩNOC*, auf einem Sard in der Sammlung des Herzogs von Devonshire: Stosch t. 3; Bracci I, t. 4; Winck. Descr. III, 191; Lippert II, 117; Raspe 9106; Cades III, G, 2. Um diesen Stein oder wenigstens die Inschrift für modern zu erklären, stellt Köhler (S. 107) ein sehr verwirrtes Gewebe von Behauptungen auf. Er führt an, dass Peirescius den Stein 1606 in England gekauft hatte, dass Welser in dem Kopf den Maler Aëtion, Peiresc dagegen den Vater der Andromache habe sehen wollen (Gassendi Vita Peirescii lib. II, p. 95; vgl. Köhler S. 292); „und zuverlässig konnte nur dieses die Absicht desjenigen gewesen sein, der den Namen dem Kopfe hatte beifügen lassen,“ nämlich nach Köhler's Meinung in Folge der Liebhaberei an den Bildnissen mythischer und historischer Personen, die besonders durch des Fulvius Ursinus Illustrium imagines angeregt sein soll. Allein wie Toelken (Sendschreiben S. 53) mit Recht bemerkt, so ist Aetion kein so berühmter Heros, um ihn unter den viris illustribus zu vermissen; ferner würde man ihn nach der Art, wie er bei Homer erwähnt wird, nicht in phrygischem Costüm, sondern in kriegerischer Rüstung dargestellt erwarten, und endlich lautet die Form seines Namens bei allen, selbst den römischen Schriftstellern, nicht Aetion, sondern Eetion. Weiter aber möchte Köhler die Identität des Steines bei Peiresc und beim Herzog von Devonshire verdächtigen: „Wie uns Winckelmann will glauben lassen, wusste Stosch damals nicht, dass sich der Sard, von dem sein Glasfluss genommen, bei Masson in Paris befand, von wo er, wie fast alle verfälschten Steine mit Künstlernamen, nach England kam in die Sammlung des Duc von Devonshire. Die Neuheit der Aufschrift, die sogleich jedem auffällt, der sich mit

Gegenständen dieser Art bekannt gemacht hat, lässt uns nicht zweifeln, dass Stosch den Sard wohl noch früher kannte, als Masson“ (d. h. dass der Stein auf Stosch's Betrieb gefälscht sei). Dass diese Verdächtigung einzig in dem Vorurtheile Köhler's gegen Stosch ihren Grund hat, braucht nicht weiter bewiesen zu werden; und auf demselben Vorurtheile beruhen denn auch wohl die rein subjectiven Gründe gegen die Echtheit des Steines überhaupt. Etwas davon scheint auch Stephani (bei Köhler S. 293) gefühlt zu haben, indem er zugiebt, dass „an dem Steine des Peiresc Bild und Inschrift (natürlich als Name des Dargestellten) antik gewesen seien, und erst die Verkehrtheit, diesen Namen für den des Steinschneiders zu nehmen, den Betrug auf andern Steinen möglich gemacht haben könnte.“ Die Grenzen der Scheidung zwischen Künstler- und andern Namen sind allerdings sehr schwankend; und wenn auch ich Anstand nehme, Aetion als Steinschneider anzuerkennen, so kann ich zur Begründung dieser Ansicht nichts anführen, als die Stellung der Inschrift (s. o. S. 450) und ein subjectives Gefühl, demzufolge der ganze Charakter der Inschrift mir von dem anderer Künstlerinschriften verschieden zu sein scheint.

Ein Carneol bei Raspe 9107 mit der Inschrift *ΑCΙΤΩΝ*, ein anderer bei de Jonge (Notice p. 175, ohne Inschrift?) sind anerkannt moderne Copien. Ueber einen dritten (angeblich früher im Besitz des Herzogs von Orleans: Lippert II, 116; Raspe 9112, vergl. Clarac S. 8) mit der Inschrift *ΑЄΤΙΩΝΟC*, fehlen weitere Nachweisungen. Eine freiere Wiederholung, in welcher die Mütze in der Art eines Helmes behandelt, und hinter dem Kopfe eine ithyphallische Herme sichtbar ist, auf einem Carneol bei Cades VII, E, 1 ist wahrscheinlich mit dem nach Clarac bei Gravelle II, p. 103 publicirten Steine identisch. In der Inschrift *ΑΕΤΙΩΝΟC* ist die Form des *Ε* auffällig, und ausserdem trägt die Arbeit den Charakter moderner Eleganz. — Ein Carneol mit der Darstellung eines Bacchanlas von neun Personen vor einem Tempel und dem Namen des Aetion (Lippert I, 944) zeigt nach Raspe 4393 den Styl des modernen Steinschneiders Dorsch. Ein anderer Stein, darstellend einen bärtigen Mercur mit einem scepterartigen Caduceus: Millin gal. myth. t. 50, n. 205; de Witte Cat. Beugnot p. 134, n. 400, ist in archaisirendem Style ge-

arbeitet; der Name steht hier im Nominativ und hat nicht ω, sondern Ω. Ein Carneol mit analoger Darstellung und der gleichen Inschrift, den ein Herr Pétrée aus Paris in Aegypten kaufte, ist nach Dubois bei Clarac (S. 9) hinsichtlich seiner Echtheit verdächtig. — C. I. 7136 und 37.

Agathangelos.

Der indische Carneol mit dem Kopfe des Sextus Pompeius ist von Köhler (S. 175) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 217) eben so heftig angegriffen, wie von Tölken (Sendschreiben S. 75—88) vertheidigt worden. Da ich mir jedoch nicht anmaasse, in diesem nur durch die feinste technische Kenntniss zu entscheidenden Streite Schiedsrichter sein zu wollen, so muss ich mich begnügen, den ganzen Stand der Frage mit möglichster Sorgfalt darzulegen. Publicirt wurde dieser Stein zuerst von Venuti und Borioni Collect. antiq. rom. t. 68, dann von Bracci I, t. 5; Abdrücke finden sich bei Winckelmann Descr. IV, 186; Raspe 10794; Cades V, 182. Er befand sich zuerst im Besitz des Kunsthändlers Sabbatini zu Rom, dessen Erben ihn für 450 Scudi an einen Polen verkauften, welcher ihn der Marquise Luneville oder Ligneville in Neapel zum Geschenk machte (Gori Dact. Smith II, p. 39; Raspe introd. p. XXXV. Das von Gori angegebene Jahr des Verkaufs 1749 kann nicht richtig sein, da er schon auf dem 1736 erschienenen Kupfer Venuti's als in jenes Polen Besitz befindlich bezeichnet wird). Später von Hackert erworben, kam er aus dessen Nachlass in das berliner Museum. Nach seiner Aussage soll er 1726 in dem Columbarium der Freigelassenen der Livia gefunden sein, aus dem auch die Inschrift: AGATHANGE*lus* SIBI et IVLIAE . GLYC*erae* stammt (Gori Columb. lib. et serv. Liviae p. 173, n. 161), womit die Angaben Winckelmann's (Descr. und Werke V, S. 124) über seine Entdeckung ausserhalb Roms in einem Grabe unweit des Mausoleums der Caecilia Metella übereinzustimmen scheinen. Er war gefasst in einen schweren, an zwei Loth wiegenden goldenen Ring, der durch Form und Grösse zeigte, dass er nicht bestimmt war, am Finger getragen zu werden (Winckelm., Tölken). Die Verdächtigungen seiner Echtheit begannen alsbald nach seinem Erscheinen. Schon der erste Herausgeber sagt darüber: ... neque apud Plinium et Junium aliosque scriptores, qui veterum artificum nomina litteris transmiserunt, neque in tota,

ni fallor, antiquitate *ΑΓΑΘΑΝΓϹΛΟΥ* nomen reperitur. Quare non desunt, qui additas recentiori manu litteras suspicantur, operi reipsa non dubiae antiquitatis. At in praesentiarum, quidquam de hoc affirmare nostri muneris esse non censeo. Ich habe diese Worte angeführt, weil sie zeigen, dass man damals noch nicht auf die Inschrift im Columbarium der Livia als eine Quelle möglicher Fälschung hingewiesen haben konnte. Auch Vettori (Dissertat. glypt. p. 5) sagt nur: opus enim quantumvis elegantissimum, sublestae fidei suspicionem subit apud plerosque cultos viros, qui in eodem expendendo, manum recentioris artificis, iudicio sane constanti, perspectam habere sibi videntur. Selbst Winckelmann schweigt noch von jener Inschrift, und erst Gori, der sie früher herausgegeben, verfiel 1767 darauf, den Agathangelos des Steins und der Inschrift als eine Person zu betrachten. Nicht unmöglich wäre es, dass sich erst hieraus die Sage von der Entdeckung des Steins in jenem Columbarium gebildet hätte. An der Echtheit zweifeln weder Winckelmann noch Gori, und Bracci (p. 27) beruft sich dafür auf die berühmtesten Steinschneider seiner Zeit: Girolamo Rosi, Francesco Sirleti, Francesco und Giovanni Pichler und Francesco Alfani. Dagegen kehrt Raspe wieder auf den Standpunkt Vettori's zurück, und er nennt zuerst geradezu die Inschrift des Steines von der Grabschrift entlehnt, indem er hinzufügt: jeder Buchstabe für sich sei gut gearbeitet und doch verrathe das Ganze auf den ersten Blick die Ignoranz des Betrügers. Auch Visconti (Op. var. II, p. 121 und 327) verdammt zwar nicht den Stein, aber die Inschrift, wie es scheint, hauptsächlich auf die Auctorität Vettori's hin. Hören wir jetzt, wie Köhler sich äussert: er tadelt Bracci, dass dieser den Stein „mit Freuden in sein Werk aufnahm, obgleich die Schreibart des Namens (mit *ΝΓ*), welche Winckelmann ohne Erfolg sich bemühte zu entschuldigen, ferner der erst seit Entdeckung des Grabmals der Livia bekannt gewordene Name des Agathangelos, den Stein mehr als zu verdächtig machen. Ja man wusste noch überdies in Italien, dass beides, die sorgfältige Arbeit ebenso wie der Name des Steinschneiders neuen Ursprungs waren. . . ." Ausführlicher ist Stephani: er findet die scheinbare Unbefangenheit und Energie in Behandlung des Barts und der Augenpartie in geradem Widerspruche mit der wei-

chen Eleganz und sorgsamen Berechnung an den Fleischpartien namentlich am Halse, den ein antiker Künstler am ersten vernachlässigt haben würde. In der Inschrift aber seien die Kugeln an den Enden der Buchstaben so unverhältnissmässig gross gebildet, dass sie einander beinahe berühren und die Verbindungslinien nur noch mit Mühe erkennen lassen: ein Verhältniss, das sich kaum mit Hülfe der rohesten attischen oder ägyptischen Münzen durch ein antikes Analogon begründen lasse und sich sowohl für sich, als auch vorzüglich in seiner Verbindung mit der vollendeten Eleganz und Regelmässigkeit des Schnittes so sehr von antiker Sitte entferne, dass selbst die conservativsten unter den Gelehrten, wie R. Rochette, den Namen preisgäben, wenngleich sie den Stein selbst für antik erklärten und dadurch in einen noch ärgern Widerspruch geriethen, da Bild und Buchstaben so vollständig in einem Geiste behandelt seien, dass beides nothwendig von derselben Hand herrühren müsse. Dazu wird dann auf den angeblichen Fundort und die Inschrift aus dem Columbarium der Livia noch ein besonderes Gewicht gelegt. — Stephani's Ausführung kannte Tölken noch nicht: ich bemerke daher zunächst nur, dass R. Rochette (Lettre p. 105) seine Verwerfung nur auf das Zeugniss Vettori's und Visconti's stützt. Was sodann die Form der Buchstaben anlangt, so müssen Stephani's Worte jeden, der nicht den Abdruk der Gemme vor sich hat, irre leiten, und der Vergleich mit rohen attischen und ägyptischen Münzen ist mindestens sehr unglücklich gewählt. Die Kugeln treten allerdings bei der Untersuchung mit gewaffnetem Auge sehr deutlich und bestimmt hervor; mit blossem Auge betrachtet, erscheinen sie dagegen so wenig „unverhältnissmässig gross", dass sie vielmehr fast gänzlich verschwinden und die Inschrift im Ganzen den Eindruck grosser Eleganz gewährt. Wie wenig endlich ein schlagender Grund vorliegt, die Inschrift der Gemme durch die des Grabsteins zu verdächtigen, ist schon oben durch die Hinweisung auf die Art der Aeusserungen Venuti's und selbst Vettori's angedeutet worden.

Tölken unternimmt es nun zunächst, das Bildniss als das des Sextus Pompeius durch die Vergleichung mit einem seltenen Aureus zu rechtfertigen, auf dem man früher Pompeius den Vater zu sehen glaubte. Ausserdem aber ent-

spreche es in seiner seelen- und lebensvollen Behandlung so sehr dem, was wir von dem Charakter, den Tugenden und Fehlern des Sextus wissen, dass es nur nach dem Leben modellirt sein könne: ein Fälscher könnte eben so gut den ganzen Menschen als dieses Abbild erdichten. „Es trägt für jeden Kundigen seine Beglaubigung in sich, was selbst Raspe bekennt, indem er es „„des Zeitalters des Augustus würdig““ erklärt.“ — Was ferner die äussere Beglaubigung des Werkes anlangt, so bemerkt auch Tölken, dass die Verdächtigung eigentlich nur auf Vettori's noch möglichst vorsichtig ausgedrücktem Urtheil beruhe: Vettori's, den Köhler selbst wiederholt mit den härtesten Worten für einen Betrüger erkläre. Ausführlich wird sodann die Schreibung des Namens mit *NΓ* gerechtfertigt: „Schon Winckelmann beruft sich auf das Vorkommen derselben Abweichung in unzweifelhaft antiken Steinschriften, besonders auf die von Gruter (Index gramm. lit. N) beigebrachten Beispiele, und dass nach dem Zeugniss des Stephanus (Paralip. gramm. gr. p. 7 et 8) gerade das Wort angelus, ἄγγελος, sich in den Handschriften häufig νγ buchstabirt finde, ohne Zweifel, weil es so ganz in die lateinische Sprache übergegangen war, dass der eigenthümliche griechische Laut des γγ sich ganz daraus verloren hatte....“ Andere Beispiele werden aus Franz Elem. epigr. gr. angeführt: *ENKAIPOΣ*, *ENΓPAΨAI* (S. 49), dann namentlich *ANΓEΛIAΣ*, *EΠHNΓЄΛH* (S. 232) gerade aus der Zeit des Pompeius; ferner aus Guasco Mus. Cap. III, n. 1276: *ΣYNXAIPΩN*; 1284: *AΣYNKPITω*; dazu endlich eine Münze von Ilion mit *AN-XEIΓHΓ*, Mionnet II, p. 664, n. 228. „Ist es zu verwundern, dass zu Rom in einem Privatdenkmal dieselbe Verwechselung vorkommt? Ist nicht vielmehr gerade diese Abweichung ein neuer Beweis für die Echtheit der Inschrift? Kein Fälscher hätte wahrlich einen so leicht zu vermeidenden Fehler gemacht.“

Wenn demnach für die Annahme der Unechtheit des Steines und der Inschrift kein zwingender Grund vorliegt (denn auch Stephani's Bemerkungen über den Styl beruhen doch zunächst auf dessen subjectiver Anschauung), freilich aber auch für die Echtheit kein äusserer thatsächlicher Beweis geliefert werden konnte, so bleibt bloss noch ein Wort über die Bedeutung der Inschrift zu sagen übrig. Tölken nämlich be-

merkt: „Die Stelle, welche der Name, zum Siegeln unter dem Bilde rückläufig geschrieben, einnimmt, bürgt dafür, dass hier nicht der Künstler, sondern derjenige gemeint ist, der dasselbe als theures Andenken bei sich trug. Ja die Vermuthung, dass dies eben jener Agathangelus sei, dessen der gleichzeitig gefundene Grabstein gedenkt, liegt so nahe, dass an deren Richtigkeit kaum zu zweifeln ist." Das Letztere kann ich, wie gesagt, noch keineswegs für ausgemacht halten. Was ich selbst aber oben (S. 450) über die Stellung von Inschriften unter dem Abschnitte des Halses bemerkt habe, ist noch nicht so gegen jeden Zweifel gesichert, dass dadurch die Möglichkeit der Beziehung des Namens auf einen Künstler vollkommen ausgeschlossen wäre. — Einen modernen Stein mit dem Namen des Agathangelos unter der Darstellung eines Opfers erwähnt Dubois bei Clarac S. 11.

Agathon.

Beryll im Besitz Algernon Percy's: Bacchus mit Thyrsus und Becher, *ΑΓΑΘΩΝ*: Raspe 4273, der die Inschrift einfach anführt, ohne sie auf einen Künstler zu beziehen, was erst durch Clarac und im Anschluss an ihn im C. I. 7134 geschehen ist. Ueber das Bedenken, welches der Nominativ erweckt, vgl. oben S. 447.

Alexas.

Nachdem der Name des Alexas zuerst in Verbindung, aber freilich unantiker Verbindung mit dem des Quintus (*Κόϊντος Ἀλεξᾶ*, w. m. s.) in einer Gemmeninschrift bekannt geworden war, kam er für sich allein auf einem Carneol der Stoschischen, jetzt der berliner Sammlung zum Vorschein. Dargestellt ist der wie zum Stosse ausholende sogenannte Frühlingsstier, mit der Inschrift *ΑΛΕΞΑ* zwischen den Füssen: Winck. Descr. II, 1603; Raspe 13104; Cades XV, O, 110; Tölken Verzeichn. p. 242, n. 1416; C. I. 7143. Allein schon Bracci (I, p. 41) hatte Verdacht gegen die Inschrift, welchen Stephani (Angebl. Steinschn. S. 229) und eben so Panofka (Gemm. m. Inschr. N. 19) theilen. Erst kürzlich sind zu diesem einen Beispiele noch zwei andere gekommen, beide der Pulszky'schen Sammlung angehörig: Gerhard Arch. Anz. 1854, S. 432. Es sind: „ein Onyxcamee, einen Seedrachen mit einem Ruder vorstellend, mit dem erhaben geschnittenen Namen *ΑΛΕΞΑ*. Die Hälfte des Steines ist abgebrochen;" ferner ein

durch Feuer getrübter Sarder, darstellend einen Löwen in kühner Verkürzung mit der Inschrift

ΛΛΕΞΑΣ
ΕΠΟΕΙ

F. v. Pulszky sagt nun zwar von dem Camee: „Entweder ist der Stein ganz falsch oder der Name des Künstlers hinlänglich begründet. Ich habe nicht den geringsten Zweifel über die Echtheit des Steins, doch würde ich ihn gern der Untersuchung jedes Hyperkritikers unterwerfen"; und hinsichtlich des Sards beruft er sich auf das Zeugniss eines an römischen Anschauungen erfahrenen Kunstfreundes (Braun's), welcher an der Echtheit der Gemme sowohl, als der Inschrift keinen Zweifel gehabt habe. Aber, wenn sieben unedirte Steine mit Künstlerinschriften in einer und derselben Sammlung (s. S. 433) Verdacht erregen müssen, so wird dieser in Betreff des Camee durch den fragmentirten Zustand, in Betreff des Sards durch die in neuerer Zeit mehrfach wiederholte Darstellung (vgl. Köhler S. 159) verstärkt. Demnach liegt es in diesem Falle nicht dem Zweifler ob, die Unechtheit, sondern dem Vertheidiger, die Echtheit nachzuweisen.

Noch mag erwähnt werden, dass auf einem Stoschischen Schwefelabdruck bei Raspe 1440 sich neben einem Serapiskopf die Inschrift *ΛΛϾΣΛ* findet. Die grossen derben Buchstaben des nachlässig gearbeiteten, wenn auch wahrscheinlich antiken Werkes sollen jedoch an einen Steinschneidernamen gar nicht zu denken erlauben; vgl. Stephani Angebl. Steinschneider S. 227.

Ammonios.

Carneol, jetzt in der Beverley'schen Sammlung; Kopf eines lachenden Satyrs, von vorn gesehen, daneben *ΑΜΜΩΝΙΟΥ*: Raspe 4510, pl. 39; Cades II, A, 100. Sofern die Inschrift echt wäre, stände der Annahme eines Künstlernamens nichts entgegen. Aber die Buchstaben erscheinen etwas schwer im Verhältnisse zum Bilde, und dieses selbst ist im Ausdrucke, so wie in der Behandlung des Haares nicht frei von modernen Anflügen, so dass eine nochmalige Untersuchung des Steines die Annahme Stephani's (Angebl. Steinschn. S. 246) über den modernen Ursprung desselben wahrscheinlich bestätigen wird. — Wohl noch mehr bedarf der Prüfung ein Carneol mit einem Medusenkopfe in der Roger'schen Samm-

lung, auf dem nicht einmal die Lesung des Namens ganz gesichert zu sein scheint: Dubois bei Clarac p. 35. — Die Inschrift *ΑΜΜΩΝΙΟϹ ΑΝΕΘΗΚΕ ΕΠ ΑΓΑΘΩ* auf einem Nicolo mit der Darstellung der Cybele und der Dioskuren hat dagegen mit einem Künstler in keiner Weise etwas zu thun: Venuti Acad. Cort. t. VII, p. 39; [Amaduzzi ib. t. IX, p. 148].

Anteros.

Was Köhler S. 169 über den Stein mit dem Namen des Anteros bemerkt, dient mehr zu seiner eigenen Charakteristik, als zu der des Werkes: „Manchem mag der Herakles, der den kretischen Stier trägt, auf einem Aquamarin vormals der Sammlung des Sevin, welche Stosch von Zeit zu Zeit mit den Erzeugnissen des italischen Kunstfleisses vermehrte, der nachher in den Besitz des Duc von Devonshire kam, ein höchst vortreffliches Werk geschienen haben (Stosch t. 9; Bracci I, t. 19; Worlidge t. 141; Winck. Descr. II, 1726; Lippert I, 591; Raspe 5754; Cades III, A, 145; Millin Introd. p. 68; Visconti Op. var. II, p. 222; C. I. 7150). Millin und Visconti hielten ihn für alt und echt und für das Werk eines Künstlers aus der Zeit des Titus; allein die im dritten Buchstaben fehlerhafte Inschrift *ΑΝΥϾΡѠΤΟϹ*, die auch sonst nichts weniger als schön gerathen ist, und durch welche die Arbeit einem Anteros beigelegt werden soll, ist so schlecht gerathen, dass niemand an ihrer Neuheit zweifeln kann. Was aber noch mehr zum Beweise der Neuheit dient, ist der Geschmack der Zeichnung und Ausführung, der, so sauber das Ganze beendigt ist, doch seine Neuheit nur zu deutlich verräth.“ Wir haben hier zuerst die so häufige persönliche Verdächtigung Stosch's, hier noch verstärkt durch die durchaus unerwiesene Behauptung, dass Sevin den Stein durch Stosch erhalten habe. Wif haben ferner ein durchaus subjectives Urtheil über den Werth der Arbeit, das um so zuversichtlicher ausgesprochen wird, je weniger es motivirt ist. Und endlich wird uns als einziger thatsächlicher Beweis die fehlerhafte Inschrift vorgehalten. Aber gerade dieser Beweis wird zum Ankläger Köhler's, der sein ganzes Urtheil offenbar auf einen mangelhaften Abdruck hin auszusprechen sich nicht scheute. Denn die mir vorliegenden bieten deutlich die richtige Lesart *ΑΝΤϾΡѠΤΟϹ*. Für eine bestimmte Ent-

scheidung über die Echtheit muss indessen eine nochmalige Prüfung des Originals selbst als nothwendig anerkannt werden. Ueber die Stellung der Inschrift im Abschnitt vgl. oben S. 451.

Die fragmentirte Inschrift *ANT* neben einem Kopf des Antinous bei Bracci I, t. 20 ist offenbar der Anfang des Namens dieses Jünglings, nicht des Anteros. — Der Name *ANTHPΩC* auf einem Steine Lessing's, selbst wenn er alt sein sollte, ist sicher nicht der des Steinschneiders, schon deshalb nicht, weil die aus ganz abstrusen Symbolen zusammengesetzte Darstellung auf Kunstwerth keinen Anspruch machen kann: Lessing's Werke von Lachmann XI, S. 234; Raspe 1041, t. 20; C. I. 7151; vgl. Letronne in den Ann. dell' Inst. XVII, p. 261.

Apelles.

Carneol: scenische Maske; den Namen darunter las Bracci (I, t. 27) *AΠCΛΛΟΥ*, was von Visconti (Op. var. II, p. 125) gewiss richtig *AΠЄΛΛΟΥ* emendirt wird. Die Arbeit wird von Bracci in die Zeit des Septimius Severus, d. h. die Zeit des Verfalles gesetzt. Nach ihm ist der Stein nicht wieder untersucht worden; und Köhler (S. 75) lässt deshalb die Frage der Echtheit unentschieden; und behauptet nur, dass die Inschrift „niemals für den Namen des Künstlers, sondern nur für den des Besitzers gehalten werden könne, oder, wie vielleicht manche unter Masken geschriebene Namen, für den, welchen der Schauspieler, dem der Stein gehörte, auf der Bühne erhalten hatte.“

Aulus.

Die Untersuchung über Aulus, wenn man nicht mit Köhler alle Steine mit seinem Namen als unecht verwerfen will, gehört zu den verwickeltsten und schwierigsten und wird schwerlich je in allen Punkten zu einem bestimmten Abschlusse gebracht werden. Denn allerdings ist der Name nachweislich sehr häufig, vielleicht am häufigsten zu Fälschungen misbraucht worden. Nehmen wir aber auch an, dass ein Theil dieser Steine wirklich alt sein möge, so fragt sich doch, ob der als Vorname gewöhnliche Name überall dieselbe Person bezeichne und, was damit zusammenhängt, ob er immer oder doch zuweilen auf einen Künstler zu beziehen sei. Hierüber wird uns kaum die Prüfung der Einzelnheiten, in wie engen

Grenzen sie hier freilich möglich ist, einigermaassen Aufschluss zu geben im Stande sein.

Die älteste Erwähnung des Aulus findet sich in Faber's Erklärungen zu des Ursinus Illustrium imagines p. 67 in folgender Weise: in hyacinthi gemma pulcherrima, qua fortassis Decimus Brutus signare solitus fuit, ipsius Bruti praenomen solum *ΑΥΛΟΣ* inscriptum est, litteris aeque bellis, atque in illa Pompei gemma (d. h. dem Hercules des Gnaeos), ut suspicari quis possit, eiusdem artificis opus esse ambas. Bruti huius praenomen prius fuit Decimus, postea ab A. Postumio Albinio adoptatus, secundum morem adoptionum, praenomen adoptionis retinuit.... Gemma haec reconditae cuiusdam eruditionis symbolum continet, quod nobis mirifice placet. Habet enim Cupidinem, qui papilionem trunco arboris affigit, quo innuere voluit Brutus, animam suam non aliter Caesaris amori, quam papilio iste arbori, affixam fuisse. Hieraus will Köhler (S. 167) folgende Schlüsse ziehen: „Beide Gemmen (die des Aulos und die andere mit dem Namen des Gnaeos) gehören in die Zeit, in welcher man die alten Denkmäler aus der römischen und griechischen Geschichte zu erklären suchte. Waren es Bildnisse, die man vor Augen hatte, so gab man ihnen Namen berühmter Römer und Griechen, welche man ihnen einschnitt, wie oben erwiesen ward; Vorstellungen anderer Art suchte man auf irgend eine Weise mit merkwürdigen Männern aus der römischen Geschichte, die ihnen näher lag als die griechische, in Beziehung zu bringen, und so ward der Kopf des Herakles auf dem Aquamarin, durch Beifügung des Namens Cneius, zum Siegelstein des Pompeius, und durch den Amor mit dem Schmetterlinge auf dem Hyacinth sollte mittelst des Vornamens Aulus die Freundschaft zwischen Brutus und Iulius Caesar in Erinnerung gebracht werden. Unnöthig ist es, zu bemerken, warum die Vornamen Cneius und Aulus das nicht anzeigen konnten, was man damit bezweckte; dass durch sie die Neuheit dieser Zugaben nur zu sehr bekräftigt wird, und dass diese Vornamen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht einmal geeignet waren, die Besitzer der Ringsteine anzuzeigen.“ Bei unbefangener und vorurtheilsfreier Betrachtung wird man nicht umhin können, Köhler's Folgerungen geradezu umzukehren und zu dem entgegengesetzten Resultat zu gelangen: weil ein Fälscher den

Brutus nicht durch den blossen Vornamen und noch weniger durch den Adoptivnamen bezeichnet haben würde und weil ohne den schon vorhandenen Namen niemand darauf verfallen sein würde, die Darstellung in höchst gezwungener Weise auf Brutus zu beziehen, so kann hier von einer Fälschung auch nicht im Entferntesten die Rede sein; und wir haben nicht den geringsten Grund, an der Echtheit des von Faber beschriebenen Steines und seiner Aufschrift zu zweifeln. — Eine weitere Frage ist dagegen, ob derselbe jetzt noch vorhanden ist. Allerdings finden wir in der de Thoms'schen, jetzt in die niederländ'sche übergegangenen Sammlung auf einem Hyacinth die gleiche Darstellung mit der Inschrift *ΑΥΛΟC* neben dem Baumstamme: de Thoms t. V, 1; de Jonge Notice p. 148, n. 24; vgl. Raspe 7067, wo es sich nicht, wie Stephani (bei Köhler S. 168 Anm.) meint, um einen zweiten Stein im Besitze des Grafen Dietrichstein handelt, sondern wahrscheinlich um den de Thoms'schen, dessen Besitzer nur Raspe nicht anzugeben vermochte. Aber bei der Menge untergeschobener Werke dieser Sammlung ist es nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, dass wir es hier nur mit einer Copie der auch sonst wiederkehrenden Darstellung (vgl. Winck. Descr. II, 893) zu thun haben, der man nach Faber's Beschreibung den Namen des Aulos hinzufügte.

Da es bei Fälschung von Künstlerinschriften nahe liegt, in der Wahl der Gegenstände sich an schon Bekanntes anzuschliessen, so werden wir zunächst die Amorendarstellungen mit des Aulus Namen zu prüfen haben: Ein Camee, einst im Besitz des Barons von Gleichen, zeigt Amor an den Füssen gefesselt und den Kopf auf den Stiel einer Hacke gestützt; im untern Abschnitte steht in vertiefter Schrift *ΑΥΛΟC*: Bracci I, t. 33; Raspe 6988 (ähnliche Steine ohne Namen: Winck. Descr. II, 820; 821); Cades II, B, 200; C. I. 7166. Visconti (Op. var. II, p. 193) scheint an der Echtheit des Namens zu zweifeln, denn er sagt, sofern er echt sei, dürfe man annehmen, dass das Original von Aulus, der vorliegende Stein aber nur Copie sei. Das Ganze macht in der Abbildung bei Bracci trotz dessen Lobpreisungen und ebenso im Abdrucke keinen angenehmen Eindruck; und die Vergleichung mit den Kinderdarstellungen eines Guido Reni, Algardi und Fiammingo erscheint nur zu treffend, um nicht durch sie auf

die Vermuthung des modernen Ursprungs der Arbeit geführt zu werden. — Auf einem Amethyst des Grafen Carlisle ist Amor mit auf den Rücken gebundenen Händen am Boden sitzend dargestellt, und hinter ihm eine Trophäe errichtet. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* steht über seinem Kopfe: Bracci I, t. 32; Natter Méthode pl. 24; Raspe 7114; Cades II, B, 141; Köhler S. 166 nennt diesen Stein „eine gefällige Arbeit Johann Pichler's", ohne Gründe für diese Behauptung aufzustellen. Soll ich jedoch meinem eigenen unmittelbaren Gefühle folgen, so macht auch mir dieser Amor in ähnlicher Weise, wie der vorige, den Eindruk des Modernen; und schwerlich würde ein antiker Künstler seine Composition so geordnet haben, dass über dem Amor eine verhältnissmässig grosse unausgefüllte Lücke bleibt. — Ebenso modern erscheint Amor, der ein grosses Füllhorn fortzutragen sich bemüht, mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* auf einem Chalcedon bei Raspe 6607, pl. 43.

Nahe unter einander verwandt sind folgende zwei Darstellungen: ein Sardonyx der florentiner Sammlung, darauf ein Reiter mit rundem Schilde auf schnell dahin sprengendem Rosse; unter diesem *ΑΥΛΟΥ*: Stosch t. 15; Gori Mus. flor. II, t. 2, 1; Bracci I, t. 38; Raspe 7614; Cades III, B, 197; derselbe Gegenstand mit Namen wiederholt auf einer Paste in Berlin: Tölken Beschr. S. 343, N. 11. — Sardonyx, früher im Besitz des Baron Morpeth, dann des Grafen Carlisle, darauf ein Viergespann mit dem Lenker auf dem Wagen, im untern Abschnitt die etwas ungeschickt an den Rand gerückte Inschrift *ΑΥΛΟΥ*: Stosch t. 16; Bracci I, t. 37; Lippert II, 900; Raspe 7896; Cades VIII, F, 134. Köhler S. 165 erklärt beide Steine kurzweg für neu; ein besonderes künstlerisches Verdienst vermag ihnen auch Bracci (p. 169) nicht zuzuerkennen. Sollten sie daher auch alt sein, so fragt es sich doch, gerade wie bei der Biga mit dem Namen des Lucius, ob wir die Inschrift auf einen Künstler beziehen dürfen, zumal auch ihre Stelle mehr für den Namen des Besitzers zu passen scheint. — An sie schliesst sich am besten ein Granat mit dem Vordertheile eines Pferdes und darunter der Inschrift *ΑΥΛΟC* an, früher in Caylus Besitz: Rec. II, pl. 52, 1; Bracci I, t. 39. Auch hier giebt Köhler für sein Verdammungsurtheil keine Gründe an; doch scheint die Arbeit allerdings ohne besonderes Verdienst zu sein. — Von Thier-

darstellungen erwähne ich noch einen Löwen, der ein Pferd niedergerissen hat, der Gruppe im Hofe des Conservatorenpalastes auf dem Capitol einigermaassen entsprechend, auf einem Jaspis im Besitz des Lord Meghan: Lippert II, 1014; Raspe 12928; Bracci I, tav. d'agg. X, 2; Cades XXII, P, 70. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* zwischen den Beinen des Pferdes ist jedoch nach dem ausdrücklichen Zeugnisse Bracci's (p. 99) von neuerer Hand hinzugefügt und auch bei Cades findet sich der Abdruck unter den modernen Arbeiten. — Den würdigen Schluss dieser Reihe mag eine geflügelte Sau bilden mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* im untern Abschnitt. Wo sich das Original, ein Carneol befindet, vermag ich nicht anzugeben. In dem mir vorliegenden Abdrucke (Cades XVI, 5, 42) erscheint die Arbeit recht sauber, ohne dass sich jedoch ihre Echtheit sicher verbürgen liesse.

Wichtiger als diese Classe sind die Steine mit Brustbildern und Köpfen, unter denen der Aesculap auf einem Carneol, welcher aus der Sammlung Strozzi in die des Herzogs von Blacas gekommen ist, zuerst genannt werden mag. Es ist nur das Gesicht ohne die Stirn mit Bart und Ansatz der Brust erhalten, neben welcher der Stab mit der Schlange hervorragt. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* findet sich in einer besonderen Einfassung gerade vor der Nase: Stosch t. 18; Gori Mus. flor. II, t. 7, 2; Bracci I, 34; Winck. Descr. II, 1409; Lippert I, 652; Raspe 4083; Cades II, D, 3. Köhler, der S. 180 „wegen des mühsam Gesuchten“ die ganze Arbeit verdächtigen möchte, verwirft wenigstens die Inschrift unbedingt, hauptsächlich wegen der Stelle, an welcher sie sich findet, weil kein alter Künstler nach fleissiger Vollendung des Kopfes so tölpisch und ungeschickt hätte sein können, seinen Namen hart an die Nase des Gottes zu schneiden. Allein, wie mir scheint, mit Recht hat Stephani (bei Köhler S. 342) darauf hingewiesen, dass in der auffälligen Stelle der Inschrift vielmehr ein Beweis ihrer Echtheit zu finden sei, aber freilich unter der Voraussetzung, dass sie sich dann nicht auf den Künstler, sondern auf den Besitzer beziehe. Dazu „enthält die Inschrift selbst noch ein doppeltes Element, welches positiv für ihr Alterthum spricht, die Grösse und der Schnitt der zwar hart, aber nicht ängstlich geschnittenen Buchstaben einerseits und das Täfelchen, worauf sie angebracht

ist, andererseits. Denn dieser zwar auf Münzen und anderen Kunstwerken häufige Gegenstand kommt doch auf Gemmen, welche auf Alterthum Anspruch machen, ausser dem in Rede stehenden Steine nicht vor und ein Fälscher würde daher eine Neuerung dieser Art gewiss nicht gewagt haben.“ Sonach möchte nach Stephani die Gemme etwa der Siegelstein eines Arztes und die Uebereinstimmung des überdies häufigen Namens mit einem als Künstlernamen vielfach gemisbrauchten nur zufällig sein. — Copien bei Raspe 4084 ff.

Auf einem Hyacinth der Ludovisi'schen Sammlung ist ein weibliches ideales Bildniss dargestellt mit entblösster linker Brust, während die rechte von einem Fell bedeckt ist. Hinter demselben liest man die Inschrift *ΑΥΛΟΥ*. Von den vorgeschlagenen Benennungen erscheinen die einer Diana oder einer Amazone nicht passend, die einer Bacchantin wenigstens einigermaassen annehmbar: Stosch t. 17; Bracci I, t. 42; Raspe 2119; Cades II, A, 452. Ueber diesen Stein äussert sich Köhler S. 166 in folgender Weise: „Das Kupfer bei Stosch erregt einige Erwartung von der Darstellung und Ausführung dieses weiblichen Brustbildes; betrachtet man aber den Stein selbst oder einen Abdruck, so findet man eine so elende und schülerhafte Arbeit, dass kein Liebhaber einen solchen Stein in seiner Sammlung dulden würde. Für den plumpen und dicken Hals ist der Kopf viel zu klein; die Brust ist hässlich und hängt herab; und die Behandlung ist eben so schlecht als die Zeichnung.... Der Anblick dieses Brustbildes lehrt, dass der Künstler bei seiner Arbeit selbst nicht gewusst hat, was er damit bilden wollte.“ Dieses harte Urtheil, dem auch Bracci p. 170 in so weit beistimmt, dass er das Verdienst der Arbeit geringer achtet, als an anderen Steinen mit dem Namen des Aulus, ist allerdings bis auf einen gewissen Grad gerechtfertigt, und ich habe um so weniger Ursache, ihm zu widersprechen, als die Betrachtung des Originals, wie oben unter Dioskurides bemerkt ward, über den modernen Ursprung der ganzen Arbeit keinen Zweifel lässt.

Ein vorwärts gewandter Satyrkopf mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* auf einem Carneol oder Pras, einst dem Kunsthändler Jenkins gehörend, wird von Köhler S. 166 für eine Arbeit des vorigen Jahrhunderts erklärt; und dieses Urtheil scheint mir durch die Betrachtung des Abdrucks bestätigt zu

werden: Winck. Mon. in. t. 58; Bracci I, t. 36; Raspe 4505; Cades II, A, 95. — Der Kopf eines jugendlichen Herakles, darunter *A VΛO V*, auf einem Carneol des Lords Algernon-Percy, jetzt in der Beverley'schen Sammlung: Bracci I, t. 35; Raspe 5467; Cades III, A, 19, ist wahrscheinlich derselbe, den nach Bracci's Angabe (p. 171) Pichler für ein Werk des Costanzi hielt. Arbeit und Ausdruck erscheinen durchaus modern.

Von Bildnissen ist zuerst das eines Mannes mit in die Höhe gerichtetem Blicke auf einem Sard der pariser Sammlung zu nennen, in welchem Stosch den Ptolemaeus Philopator, Bracci den von Alexander zum Könige von Sidon erhobenen Abdalonymos erkennen wollte: eine willkürliche Benennung, die veranlasst ist durch die zu beiden Seiten des Kopfes roh eingeschnittenen kleinen Figuren eines Hirten und eines Ochsen, durch welche seine Erhebung vom Landmann zum König bezeichnet sein sollte. Die Inschrift *AYΛOY* findet sich in grossen Buchstaben unter dem Halse: Stosch t. 19; Bracci I, t. 40; Mariette II, pl. 87; Winck. Descr. IV, 31; Lippert II, 232; Raspe 9801; Cades IV, A, 82. Köhler (S. 193) nennt den Kopf eine gute alte Arbeit, dem aber in neuerer Zeit von ungeschickter Hand die beiden Figuren und vielleicht noch später die Inschrift hinzugefügt sei. Ich vermag dieses Urtheil nicht als richtig anzuerkennen. Der Styl des Kopfes erscheint vielmehr mir, wie Raspe, sehr mittelmässig, indem bei einer grossen Verblasenheit in der Behandlung des Fleisches die scharfen Bezeichnungen einzelner Umrisse, wie des Haares nur unangenehm wirken können. Die Nebenfiguren und die Inschrift würden aber gerade von einem modernen Fälscher nicht in so ungeschickter roher Weise behandelt worden sein, während sie sich von der Arbeit des Kopfes wohl durch das Maass der Ausführung, nicht aber in der Behandlung des Schnittes unterscheiden. Wenn ich demnach nicht umhin kann, das Ganze für eine alte Arbeit zu halten, so muss ich mich doch theils wegen des geringen Werthes der ganzen Arbeit, namentlich aber wegen der Grösse der Inschrift gegen die Annahme eines Künstlernamens erklären. Für nicht ursprünglich hält übrigens die Inschrift auch Dumersan: Hist. du cab. des méd. p. 89, n. 422; und unmöglich scheint es allerdings nicht, dass sie, wenn

auch in alter Zeit, doch erst später dem Bilde beigefügt ist. — Ein Kopf, angeblich des Sextus Pompeius mit einem Schiffsschnabel und der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* ist nur durch Raspe 10813 bekannt. — Einen Carneol mit dem Kopfe des Augustus in jugendlicher Bildung mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* (Lippert II, 577; Raspe 11035) bezeichnet Köhler (S. 166) als eine saubere, fleissige, aber nicht antike Arbeit. Einen andern Augustuskopf giebt Raspe 11033 nach einem Stoschischen Schwefel. — An einem Kopfe des Tiberius auf einem Carneol des Museum Pourtalès scheint Dubois (Catal. Pourt. p. 161, n. 1108) wenigstens die Echtheit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* zu bezweifeln. — Ebenfalls für eine neue Arbeit erklärt Köhler S. 165 einen Sardonyxcamee mit dem Kopfe eines unbekannten, von Bracci (I, t. 41) für Caracalla gehaltenen Mannes mit der vertieft geschnittenen Inschrift *ΑΥΛΟΥ*. Sofern dieselbe auch im Original, wie in Bracci's Kupfer rückläufig geschrieben wäre, würde allerdings an ihrem neuen Ursprunge nicht zu zweifeln sein.

Zu diesen Köpfen gesellen sich noch einige andere, welche Clarac (p. 62) als dem Aulos beigelegt, aber verdächtig anführt: Kopf der Ceres, Carneol, einst in der Sammlung des Marquis de Drée [Catal. pl. 167]. — Kopf eines Fauns, Nicolo im Besitz eines Herrn Beck. — (Faun, Copie nach dem des Nicomachos, Arbeit Jeuffroi's mit des Aulos Namen: Dubois). — Kopf des Laokoon: Dumersan descr. des antiques de la bibl. roy. p. 72 (ob = Histoire du cab. des méd. p. 102, n. 807?). — Kopf des Maecen mit der Inchrift *ΑΥΛΟΥ*, Carneol des Lord Greville: [Spilsbury pl. 14]; Raspe 10742. — Bei Cades IV, A, 157 finde ich einen behelmten Kopf von weichem modernen Ausdruck.

Endlich bleiben noch mehrere Darstellungen ganzer Figuren und Gruppen übrig. Die bekannteste derselben findet sich auf einem Carneol, der aus Vettori's Besitz in die Townley'sche Sammlung und später in das brittische Museum übergegangen ist: Venus halbnackt auf einem Felsen sitzend, lässt auf ihrer rechten Hand ein Stäbchen balanciren; ein kleiner Amor schwebt mit ausgebreiteten Armen auf die Hand zu; im Abschnitt *ΑΥΛΟC*: Vettori Dissertatio glyptographica, Titelkupfer; Bracci I, t. 31; Lippert I, 289; Raspe 6320 (Copie: 6322); Cades I, K, 52. Dass wir es hier mit einer an-

tiken Composition zu thun haben, hat Stephani (bei Köhler S. 330) bemerkt und lehren z. B. die antiken Pasten bei Winckelmann Descr. II, 573; 574. Aber allerdings beweisen diese Vergleichungen nichts für das Alter des Steins, der im Gegentheil nach den Pasten copirt sein könnte. Die wenig geschickten Veränderungen der Composition, durch welche vor dem Kopfe der Figur eine grosse Leere entsteht, so wie eine gewisse äusserliche, correcte Eleganz machen dies sogar wahrscheinlich. Was die Inschrift anlangt, so ist dieselbe, freilich unter heftigem Widerspruche Bracci's (I, p. 167), von Winckelmann a. a. O. für modern erklärt worden; und auch Visconti op. var. II, p. 187 zweifelt an ihrer Echtheit. — Eine Copie, wahrscheinlich von Natter, erwähnt Raspe 6322. — Eine andere, in der die Venus zur Danae umgestaltet ist, mit dem Namen des Aulus: *ΑΥΛΟΥ*, ist ebenfalls von Natter: Méthode, préf. p. XXX; Cades XXII, P, 15. — Nur durch Raspe 2322 ist bekannt: Mercur mit einem Widderkopf in der Rechten, einem Füllhorn in der Linken, vor einem Cippus mit einer Urne; *ΑΥΛoΥ*. — Ein anderer Mercur mit dem Bacchuskinde auf einem Hyacinth ist aus der de Thoms'schen Sammlung (V, 3) in die niederländische übergegangen. Die Inschrift *ΑΥΛΟC* wird jedoch von de Jonge Notice p. 145, n. 13 für modern gehalten. — Pan und Olympus auf einem Sardonyx der Beck'schen Sammlung wird von Clarac p. 62 unter den wenig zuverlässigen Werken mit dem Namen des Aulos erwähnt; eben so Leda, halb liegend, mit dem Schwan, darüber *ΑΥΛΟΥ*: eine Composition, die mehrfach von modernen Künstlern wiederholt zu sein scheint: Raspe 1211, pl. 21. — Auf einem Carneol der Pulzky'schen Sammlung mit der Darstellung des Herakles Nikephoros wird der Name Aulus vom Besitzer selbst für einen Zusatz des vorigen Jahrhunderts gehalten: Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 432. — Die Echtheit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* auf einem Stoschischen Schwefel, eine mit einer Libation beschäftigte Frau darstellend, wird von Raspe 8357 als zweifelhaft bezeichnet. Unrichtig vermuthet Clarac, dass dieses Bild nicht verschieden sei von dem eines Carneols im Besitz des Barons von Gleichen, welches Murr, Bibl. glypt. p. 54 kurz beschreibt als das einer Frau, die den Fuss auf einen Priap setzt oder vielmehr vor einer Priapherme die Sandale an ihrem linken Fusse

befestigt. Denn hier lautet die Inschrift *AYAOC*. Doch ist auch dieses mir durch einen Cades'schen Abdruck bekannte Bild schwerlich antik. — Eben so wenig ist das mir ebendaher vorliegende Bild einer Victoria, die auf einen Schild an einer Trophäe schreibt, auf einem Onyx, selbst wenn es alt sein sollte, bedeutend genug, um in der Inschrift *AYAOC* einen Künstlernamen vorauszusetzen. — Eine Opferscene mit der Inschrift *AYAOY* bei Raspe 6427 ist im Style des bekannten Siegels des Michelangelo gearbeitet und findet sich daher bei Cades XXI, O, 62 unter den Werken des sechszehnten Jahrhunderts. — Dass endlich die Inschrift *AYAOC AAEΞA EΓOIEI* nicht als antik gelten kann, wird später unter Quintus (III. Abth.) gezeigt werden.

Es leuchtet nach dieser Zusammenstellung ein, dass kaum ein anderer Name so, wie der des Aulus, zu Fälschungen gemisbraucht worden ist, wenn auch dieser Misbrauch bei einer Reihe von Steinen einstweilen mehr vermuthet worden ist, als dass er positiv nachgewiesen wäre. Allerdings bleiben daneben einige übrig, an welchen die Inschrift als sicher oder wahrscheinlich echt angenommen werden darf. Aber selbst bei diesen, und zwar gerade bei den am besten beglaubigten, muss es dahin gestellt bleiben, ob wir sie auf einen Künstler beziehen dürfen, wie dies in einzelnen Fällen bereits bemerkt worden ist. Ausserdem ist aber hier in Betracht zu ziehen, was in der Einleitung über Grösse der Buchstaben, über Stellung der Inschrift, über die Abfassung im Nominativ gesagt worden ist. Wenn endlich an den muthmaaslich echten Steinen sowohl der Styl der Arbeit, als die Formen der Buchstaben vielfach und wesentlich unter einander abweichen, so ist es klar, dass durch den namentlich von Bracci (I, p. 165) eingeschlagenen Ausweg, sechs verschiedene Künstler des Namens Aulus anzunehmen, die Schwierigkeiten nicht gehoben, sondern nur vermehrt werden. Eine Lösung derselben, sofern auf Grund des vorliegenden Materials eine bestimmte Ansicht auszusprechen überhaupt gestattet ist, scheint mir daher nur möglich, wenn wir zu der einfachsten und in der That am nächsten liegenden Erwägung zurückkehren, dass eben so, wie in unseren Tagen die Siegel häufig mit dem blossen Vornamen bezeichnet sind, auch im Alterthum für die zum reinen Privatgebrauche bestimmten Steine die gleiche

Bezeichnung als genügend betrachtet werden mochte, und dass also die öftere Wiederkehr des Namens Aulus als des Besitzers einfach durch den häufigen Gebrauch desselben als Vorname erklärt wird.

Axeochos.

„Ex Musei Strozziani ectypis Romae" publicirte Stosch (t. 20) die Darstellung eines im streng gemessenen Tanzschritt daherschreitenden leierspielenden Satyrs, der ganz in der Weise des Herakles das Haupt mit dem Kopfe des Löwenfelles bedeckt hat, welches um den Hals geknüpft leicht über den Rücken herabhängt. Vor ihm steht auf niedriger Basis ein nacktes Knäbchen (Bacchus?) mit dem Thyrsus in der einen Hand, während er die andere mit lebendiger Geberde nach oben dem Satyr entgegenstreckt; im Felde zwischen beiden ist ein Halbmond sichtbar; im untern Abschnitt steht *ΑΞΕΟΧΟΣ. ΕΠ*: Bracci I, t. 43; Winck. Descr. II, 1513; C. I. 7154. Die Angabe R. Rochette's (Lettre p. 126), dass „der Stein" sich jetzt in der Blacas'schen Sammlung befinde, beruht wahrscheinlich auf einem Irrthum, veranlasst dadurch, dass der Rest der Strozzi'schen Steine in dieselbe gelangte, während der Stein, oder wie es scheint, die Paste mit des Axeochos Namen zu den schon im vorigen Jahrhundert gestohlenen Stücken gehört. — „Ob die Arbeit alt oder neu sei," sagt Köhler (S. 181), „kann nur die Ansicht des Abdruckes entscheiden." Dagegen soll die Inschrift „ohne allen Zweifel neuen Ursprungs" sein. Gründe für diese Behauptung werden nicht angegeben; einer derselben ist wahrscheinlich der von Stephani (angebl. Steinschn. S. 190) beigebrachte, der in der Abkürzung *ΕΠ* liegen soll, welche allerdings hier durch nichts motivirt erscheint. Weiter berechtigt der Punkt hinter dem Namen zu einigem Zweifel; und noch gewichtiger erscheint, dass die Form *ΑΞΕΟΧΟΣ* statt *Ἄξίοχος* nach der Bemerkung Letronne's (Ann. dell' Inst. XVII, p. 271) schwerlich der Hand eines antiken Künstlers entstammen kann; und wenn dieselbe auch, wie der Herausgeber des C. I. will, aus schlechter Aussprache in die Schrift übergegangen sein könnte, so ist sie doch immerhin verdächtig. Ein auf diese Weise mistrauisch gemachtes Auge aber wird nun auch in der bildlichen Darstellung leicht einiges Auffällige auffinden: so hat namentlich die Stellung und Hal-

tung des Knäbchens etwas modern Spielendes; an dem Satyr ist die Anordnung des Löwenfells in auffallender Weise der für Herakles üblichen nachgebildet; und wenn auch Schritt und Haltung als streng geregelt und gemessen durch die Wahl des Momentes bedingt erscheinen mögen, so liesse sich doch auch in ihnen die innere Freiheit, die innere Frische und Lebendigkeit einigermaassen vermissen. Je leichter indessen bei Arbeiten dieser Art das Mistrauen die Unbefangenheit des Blickes trübt, um so weniger will ich durch die hier ausgesprochenen Bemerkungen eine bestimmte Entscheidung gegeben haben, die vielleicht nur durch Untersuchung des Originals oder wenigstens eines recht guten Abdrucks überhaupt erst möglich wird.

Auf einem zuerst von Winckelmann (Descr. zu II, 1513) als im Besitz der Gräfin Cheroffini befindlich erwähnten Carneol ist ein mit der Löwenhaut bedeckter Kopf des jugendlichen Herakles oder der Omphale gebildet und davor die Inschrift *ΑΞΕΟΧΟΣ*, welche früher von Einigen fälschlich Azeozas gelesen wurde: Lippert 1, 626; Raspe 5515, t. 40; Cades III, A, 84. Köhler nennt Inschrift und Arbeit neu; und allerdings spricht die Wiederkehr einer verdächtigen Namensform nicht zu Gunsten der Echtheit, zumal auch der Kopf selbst eine auffallende Leere des geistigen Ausdruckes zeigt.

Als durchaus unzuverlässig müssen endlich zwei Stücke aus der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung bezeichnet werden: das erste ist ein Sardonyx: Perseus, der das Haupt der Medusa in dem am Boden liegenden Schilde sich spiegeln lässt; auf demselben (also in derselben ungebräuchlichen Weise, wie *XЄΛY* und *ΑΡΧΙΟΝΟC* der nämlichen Sammlung) liest man *ΑΞΕΟΧ*: de Thoms VI, 6; de Jonge Notice, p. 150, n. 10; Raspe 8864. Das zweite, eine Paste, zeigt eine mit Thyrsus und Oenochoe einherschreitende rasende Bacchantin und die nämliche in ihrer Abkürzung doppelt verdächtige Inschrift *ΑΞΕΟΧ*: de Thoms VI, 9. — Der Achat bei Beger Thes. Brand. III, p. 201 mit der noch nicht genügend erklärten Inschrift *ΑΧΙωΦΙ* hat mit Axeochos sicher nichts zu schaffen, sondern gehört zur Classe der Abraxasgemmen.

Caius s. Gaios.

Classicus.

ΚΛΑCCΙΚΟC; Serapis auf einem Throne sitzend: [Mariette Cat. Crozat p. 29, n. 553]. Der Name scheint erst von Clarac p. 76 und im C. I. 7201 auf einen Künstler bezogen worden zu sein, wahrscheinlich ohne Grund.

Cneius s. Gnaeos.

Demetrios.

Dubois bei Clarac p. 88 beschreibt folgende zwei Steine: Carneol des Marquis de Drée [Cat. pl. 3, n. A], Herakles den an einen Baum aufgehängten Löwen erwürgend; *ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*. — Carneol des Baron von Schellersheim: Stier mit der Inschrift *ΔΗΜΗ.*. Ob wir an einen Künstler zu denken haben, vermag ich nach diesen Angaben nicht zu entscheiden. Gewiss nicht um einen solchen handelt es sich bei einer Paste: Herakles den Antäos erwürgend, mit der lateinischen Inschrift DEMET: Raspe 5820. — C. I. 7177.

Dionysios.

Murr Bibl. glypt. p. 64 führt den Kopf einer Bacchantin mit der Aufschrift *ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ* an, ohne irgend eine nähere Angabe, welche über die Möglichkeit der Annahme eines Steinschneiders entscheiden liesse. — C. I. 7179.

Epitonos.

„Venus victrix stehend, auf eine Säule gestützt, im Felde *ΕΠΙΤΟΝΟC*, Name des Steinschneiders, gute Arbeit“: de Jonge Notice p. 143. Der Umstand, dass sich der Stein in der Haager Sammlung befindet, welche das übel berüchtigte de Thoms'sche Cabinet in sich enthält, so wie die sonst nicht bekannte Namensform, welche leicht ein Fälscher aus Unkunde für *ΕΠΙΓΟΝΟC* gesetzt haben könnte, machen die Inschrift in hohem Grade verdächtig. — C. I. 7184.

Euemeros.

Carneol, nach Raspe 7137 im Besitz des Landgrafen von Hessen-Cassel: Mars oder ein römischer Kaiser in Harnisch mit Lanze und Schild zur Seite. Ob der beigeschriebene Name, *ЄΥΗΜЄΡΟΥ* wie Raspe meint, den Künstler bezeichnet, vermag ich nicht zu entscheiden. — C. I. 7189.

Gaios.

„Ein Granat, in dem der vorwärts gewandte Kopf eines Hundes, des Sirius oder des Hundsternes, mit der Aufschrift *ΓΑΙΟC ЄΠΟΙЄΙ* auf dem Halsbande sehr tief geschnit-

ten ist, der vormals dem Lord Besborough (Vic. Duncannon) gehörte, und mit seinen übrigen Gemmen in die Sammlung des Duc von Marlborough überging, gehört zu den sehr berühmten Gemmen (Natter Traité pl. 16; Worlidge Gems 1; Bracci I, t. 45; [Lippert III, 505]; Raspe 3251 und introduct. p. XXXVI; C. I. 7170). Es ist dieser Kopf ein so sehr vortreffliches und geistreiches Werk, dass man nicht weiss, was man mehr daran bewundern soll, ob die aufs höchste getriebene Nachahmung des Lebens, oder die ausserordentliche Kunst in der Ueberwindung aller Schwierigkeiten, das lechzende zarte Fleisch in der Schnauze, das Inwendige des Maules, die Zähne, Nase oder die heraushängende Zunge — ut fessi canes linguam ore de patulo potus aviditate proiiciens. — Raspe zweifelte an dem Alterthum dieses Steines; Natter hatte geraume Zeit in London seine Kunst geübt, und ihm hatte man diese Arbeit zugeschrieben. Ein Gerücht, ohne welches niemand das Alterthum derselben würde in Zweifel gezogen haben.“ So Köhler S. 158. Aber wiegt dieses Gerücht, welches Murr (Bibl. glypt. p. 81) ausdrücklich als auf einem Irrthum beruhend bezeichnet, schwer genug, um darum „ein so fleissig beendigtes Werk, das weder in alter noch neuer Zeit seines Gleichen gehabt hat“, sofort unter diejenigen zu verweisen, an denen Arbeit und Inschrift neu sind“? Allerdings soll Natter in dem Besborough'schen Katalog den Stein einen böhmischen Granat nennen, den nach Köhler die alten Steinschneider nicht kannten. Dagegen wird von Clarac p. 67, ich weiss freilich nicht, auf welche Auctorität hin, der Granat ein syrischer genannt. Wenn ferner Natter offen zugesteht, auf seine Werke zuweilen griechische Namen gesetzt zu haben, so leugnet er doch eben so entschieden, dass er selbst dieselben für antik ausgegeben. Unsern Stein aber nennt er (zu Taf. 17 und préf. XV) griechisch und behauptet nur (p. 27) ihn mit ziemlichem Erfolge copirt zu haben. Was endlich den Namen anlangt, den Köhler als nicht glücklich gewählt bezeichnet, weil dadurch ein römischer Steinschneider Caius zum Vorschein komme, so würde ja gerade ein Fälscher voraussichtlich „glücklicher“ gewählt haben. An sich ist aber der Name den Bedenken, welche wir später (Abth. III) gegen die Namen Quintus und Aulus geltend machen müssen, nicht unter-

worfen, wie schon das Beispiel des Juristen Gaius beweisen kann. Noch dazu lässt es sich nicht einmal ausmachen, ob Steine mit dem Namen des Gaios früher als unser Sirius bekannt waren. Auf dem sogleich zu erwähnenden Berliner Obsidian hat sogar noch Winckelmann die Inschrift übersehen. So scheint mir zu einer Verdächtigung bis jetzt noch kein hinreichend triftiger Grund vorhanden zu sein, wiewohl die volle Gewähr der Echtheit erst durch eine nochmalige Prüfung des Originals gewonnen werden kann, welches sich jetzt wahrscheinlich in der Blacas'schen Sammlung befindet, vgl. Gerhard Arch. Anz. 1854, S. 433. — Eine Copie von Masini's Hand und mit seinem Namen versehen befindet sich in Berlin: Winck. Descr. II, 1240.

Auf dem Berliner Obsidian ist ein bärtiger und namentlich an den Beinen stark behaarter Silen auf einem Thierfelle sitzend dargestellt, in jeder der halb erhobenen Hände eine Flöte haltend; daneben liest man *ΓΑΙΟC*: Winck. Descr. II, 1136; Panofka Gemmen m. Inschr. I, 3; Tölken Beschr. III, 761; C. I. 7170b. Mit der gepriesenen Vortrefflichkeit des Sirius kann dieses Werk von nur mässigem Verdienst keinen Vergleich aushalten, so dass daraus der Zweifel erwächst, ob wir hier den Namen, sofern er alt ist, nicht vielmehr für den des Besitzers, als für den des Künstlers zu halten haben. — Ein Stoschischer Schwefel mit dem Bilde der Nemesis und der Inschrift *ΓΑΙΟΥ* ist nur durch Raspe 8235 bekannt. Nach diesem scheint ein Carneol der Roger'schen Sammlung, eben so wie nach dem Berliner Obsidian ein Silen auf einem Hyacinth in demselben Besitz copirt zu sein: Dubois bei Clarac p. 68.

Gnaios.

Der bekannteste Stein mit dem Namen des Cneius ist ein bläulicher Aquamarin, auf welchem der Kopf des jugendlichen Herakles dargestellt ist; neben dem Halse sieht man flach gearbeitet die Keule und unter dem Abschnitte des Halses die Inschrift *ΓΝΑΙΟC*: Stosch t. 23; Gori Mus. Flor. II, t. 7, 2; Bracci I, 49; Winck. Descr. II, 1682; Lippert I, 539; Raspe 5458; Cades III, A, 2; C. I. 7174. Er kam aus Andreini's Besitz (Gori Col. lib. Liv. p. 155) in die Strozzi'sche, später in die Schellersheim'sche und neuerdings in die Blacas'sche Sammlung. Aber wir haben von ihm noch weit ältere Kunde:

Faber, der Herausgeber von Ursinus' Illustrium imagines, erwähnt ihn (S. 66), indem er die Inschrift auf Pompeius bezieht und den Stein für eines der Siegel dieses Römers hält. Es macht daher einen sonderbaren Eindruck, wenn Köhler S. 143 Folgendes bemerkt: „Der Herakleskopf des vorgeblichen Gnaeos konnte folglich (weil Köhler die Künstlerinschriften der Andreini'schen Sammlung fast sämmtlich als aus Betrug entstanden betrachtet) aus keiner verdächtigeren Quelle herrühren, als aus der Sammlung des Andreini, und es leidet keinen Zweifel, dass, hätte sie ihre Aufschrift nicht über hundert Jahre vor Andreini bekommen, er gerade der Mann gewesen sein würde, der am wenigsten gezaudert hätte, sie damit zu versehen.“ Es leuchtet ein, dass bei einer solchen Befangenheit in den eigenen Vorurtheilen eine klare Würdigung auch der einfachsten vorliegenden Thatsachen geradezu unmöglich wird. So heisst es nun von der Inschrift: „Die Buchstaben des Namens, durch den dieses Werk, nach Visconti's Meinung, einem römischen Sclaven oder Freigelassenen zugeschrieben wird, und den schon darum kein Vorurtheilsfreier für alt nehmen kann, sind zwar nicht übel gerathen, tragen aber durch ihre Aehnlichkeit mit so vielen anderen Aufschriften völlig das Gepräge ihres neuen Ursprungs.“ Nachdem er dann später auf das Unbegründete der Meinung Faber's, dass der Stein zum Siegelringe des Pompeius gedient, hingewiesen, schliesst er weiter: „es ergiebt sich doch daraus so viel, dass zu Orsini's und Faber's Zeit der Name Gnaeos auf Verlangen eines Schlechtunterrichteten der Gemme in der Absicht eingeschnitten war, um sie für den Siegelring des Pompeius auszugeben“; und dabei wird dann auf die Steine des Aetion, Hyllos, Hellen und Aulos hingewiesen, welche damals ein gleiches Schicksal erfahren hätten. Weiter heisst es S. 168: „Unnöthig ist es zu bemerken, warum die Vornamen Cneius und Aulus das nicht anzeigen konnten, was man damit bezweckte; dass durch sie die Neuheit dieser Zugaben nur zu sehr bekräftigt wird; und dass diese Vornamen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht einmal geeignet waren, die Besitzer der Ringsteine anzuzeigen. Uebrigens sind die Eigener der Ringsteine stets mit allen drei Namen, und seltener im Nominativ, als im Genitiv auf ihnen gegraben.“ Wie hier alles auf Vorurtheil beruht,

ist nicht schwer nachzuweisen. Ueber die Steine mit dem Namen des Aetion, Hyllos u. s. w. ist schon früher gehandelt worden. Gesetzt nun aber, man hätte zu Orsini's Zeit einen Stein durch eine Inschrift zu einem Siegelsteine des Pompeius machen wollen, wie wäre man damals, wo gewiss noch wenige Gemmeninschriften römischer Namen mit griechischen Buchstaben, wohl aber schon eine Zahl rein römischer Inschriften bekannt sein mochte, auf den Gedanken gekommen, den Pompeius durch seinen Vornamen in griechischer Form bezeichnen zu wollen? Die einfachste und natürlichste Folgerung ist vielmehr, dass die Beziehung auf Pompeius erst aus der vorhandenen, vor Augen liegenden Inschrift *ΓΝΑΙΟϹ* entstanden sei. Auffallend, aber doch nur scheinbar auffallend ist allerdings die Unbestimmtheit des Vornamens zur Bezeichnung einer Person. Aber die Consequenz der Inschriften öffentlicher Monumente dürfen wir nicht von denen der geschnittenen Steine verlangen, welche dem Privatgebrauche dienten. Gerade durch den Privatgebrauch konnte die Beschränkung auf den Vornamen motivirt sein. Eben so konnte aber auch ein berühmter Steinschneider sich durch einen solchen deutlich genug bezeichnet erachten, wie wir in der neueren Zeit uns gewöhnt haben, eine Menge gerade der berühmtesten Künstler, wie Raphael, Michelangelo, Domenichino, Marc Anton fast immer nur mit ihren Vornamen zu nennen. Dass wir für diesen Gebrauch unter den antiken Bildhauern und Malern keine Analogien nachweisen können, erklärt sich einfach daraus, dass überhaupt nur sehr wenige mit römischen Namen bekannt sind. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟϹ* unter dem Kopfe des Herakles gehört demnach zu den am besten beglaubigten, welche wir besitzen; und dass sie einen Künstler bezeichne, dürfen wir wenigstens nicht von vorn herein als unmöglich abweisen, indem auch die Arbeit des Kopfes von der Art ist, dass sie den Künstler zur Beifügung seines Namens wohl berechtigen durfte. Zwar urtheilt Köhler S. 144 im Gegensatz zu Visconti's emphatischen Lobsprüchen, dass „durch den grossen Fleiss, den man in der Ausführung des Gesichtes und der Haare verschwendet, das Ganze an Kraft und Geist verloren habe.“ Doch aber erkennt auch er S. 142 an, dass dieser schöne Jünglingskopf mit sehr viel Zartheit

und Gefühl dargestellt worden; dass die Locken leicht, mannigfaltig und abwechselnd, zugleich reich und zierlich gebildet seien.

Ausser diesem Steine ist eine ganze Reihe anderer bekannt, welche den Namen des Gnaios tragen; ein Theil davon ist anerkanntermaassen unecht, ein anderer mindestens verdächtig; und als echt lässt sich, mit Bestimmtheit wenigstens, keiner nachweisen. Aus Apostolo Zenó's Sammlung publicirte Venuti (Collect. ant. t. 75) im J. 1736 das Bild eines Athleten, der im Begriff ist sich zu salben. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* wurde damals *ΓΗΑΙΟΥ* gelesen; und wenn Vettori (Diss. glypt. p. 5) diesen Namen nicht in das Verzeichniss der Steinschneider aufnehmen wollte, so erscheint es doch zweifelhaft, ob er nur an der Form des Namens Anstoss nahm oder ob er Gründe des Zweifels an der Echtheit überhaupt hatte. Später besass den Stein Stosch, dann Lord (Duncannon) Besborough und endlich der Herzog von Marlborough: Natter Méthode pl. 25; Bracci I, t. 51; Winck. Descr. zu V, 9; Lippert II, 908; Raspe 7931; Cades VIII, F, 74. Köhler spricht S. 98 über diesen Stein ausführlich: „Die Aufschrift, die schon dem Vettori verdächtig geschienen hatte, ist augenscheinlich neu, eben so auch die saubere und fleissige Arbeit.... Natter spricht mit so vielen Lobpreisungen von diesem Steine, welchen er in einem Umrisse liefert, dass man sich vielleicht nicht irren würde, wenn man ihn für den Verfasser desselben halten würde. Er nennt diesen Stein einen morgenländischen Hyacinth, sagt aber dabei, er habe die Farbe eines böhmischen Granats. Da nun Natter den Stein in Händen hatte und hinreichende Kenntniss der Steine besass, deren alte und neue Lithoglyphen sich bedienten, so konnte unsere Gemme kein Iacinthe oder Iacynthe guarnachin sein, wie Visconti und Venuti sie nennen; sie ist vielmehr ein schöner böhmischer Granat von mehr als gewöhnlicher Grösse, und um so mehr eine Arbeit Natter's, weil dieser Stein den Alten unbekannt war. Diese Gemme ist auf ihrer Oberfläche, wie Natter bemerkt, völlig flach; noch ein Beweis ihrer Neuheit, weil alle sowohl dunkel als gelbrothe Granaten, welche unrichtig Hyacinthe genannt werden, die von alten Künstlern geschnitten worden, stets und ohne Ausnahme convex geschliffen sind.“ Was Köhler

über die Steinart bemerkt, vermag ich nicht zu beurtheilen; und da er die Gemme selbst nicht gesehen hat, so ist eine nochmalige Untersuchung derselben sehr wünschenswerth. Im Abdruck erscheint die Arbeit allerdings ziemlich unbedeutend, und namentlich verräth der Künstler wenig Geschick in der Benutzung des gegebenen Raumes: ein Mangel, der z. B. durch die Vergleichung der antiken Paste bei Winck. Descr. V, 24 (9 ist eine Venus) recht augenfällig wird; weshalb auch ich meine Zweifel an der Echtheit nicht unterdrücken kann.

Demnächst scheint die meiste Aufmerksamkeit ein Carneol des Kircher'schen Museums zu verdienen, auf dem das ideale Brustbild einer Frau mit einem Scepter neben der Schulter dargestellt ist. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* steht unter dem Abschnitte des Halses: Bracci I, t. 53 (als Cleopatra); Lippert I, 52 (als Juno, ohne Angabe der Inschrift); Raspe 3362 (als Muse). Während hier Köhler nur die Inschrift als neueren Zusatz betrachtet, die Arbeit dagegen als zart, geschmackvoll und fleissig sogar besonders lobt, drängen sich mir auch gegen das Alter der letzteren verschiedene Zweifel auf. Keine der vorgeschlagenen Benennungen genügt, und wenn z. B. Köhler das Scepter für Juno geltend macht, so erscheint gerade die Form dieses Attributs als eines dünnen knotigen Stabes mit wenig antiker Bekrönung auffällig. Für eine Juno ist ferner die ganze Anordnung des Haares unpassend, das überdem in den die Stirn umgebenden Partien im Nacken auf eine zierliche Wirkung in einer Weise berechnet erscheint, die sich schwerlich auf alten Steinen wiederfindet. Endlich entbehrt das Gesicht bei aller äussern Reinheit der Formen doch des rechten innern Lebens im Ausdruck.

An einem mit einem Felle bedeckten Kopfe, den die Einen für Theseus, die Anderen für eine Juno Lanuvina erklären, früher in der Rendorp'schen, jetzt in der Beverley'schen Sammlung, ist nach Bracci's Zeugniss wenigstens die Inschrift *ΓΝΑΙΟC* von J. Pichler's Hand eingeschnitten, wahrscheinlich aber die ganze Arbeit modern: Bracci I, t. 48; p. 267; Winck. Descr. III, 69; [Lippert III, 355]; Raspe 8647; Cades III, B, 8; Köhler S. 98.

Auf einem Stein, dessen Besitzer unbekannt ist, sieht man Diomedes, der das Palladium entführt, ganz in derselben Weise, wie auf anderen Gemmen, z. B. einer mit dem Namen des Dioskurides, dargestellt; im untern Abschnitt steht die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ*: Bracci I, t. 50; Winck. Descr. III, 318; Lippert II, 187; Raspe 9399; Cades III, E, 281. Bracci, dem das häufige Vorkommen dieses Gegenstandes und die Uebereinstimmung dieser Gemme mit der des Dioskurides einigen Verdacht einflösste, erklärt sie doch namentlich auf das Zeugniss J. Pichler's hin für alt. Trotzdem halte ich Köhler's Zweifel an der Echtheit (S. 168) für gerechtfertigt, indem sich in den Formen des Körpers bei einer Vergleichung mit dem von Köhler freilich ebenfalls verurtheilten Steine des Dioskurides eine gewisse Weichlichkeit zeigt, die in Verbindung mit dem, für einen Diomedes namentlich, nichtssagenden Ausdrucke des Kopfes, von dem Charakter antiker Arbeiten weit entfernt scheint.

Die Inschrift *ΓΝΑΙΟV* (so) hinter einem nackten Jüngling mit dem Schabeisen auf einem kleinen Carneol der Rendorp'schen Sammlung, einer sehr mittelmässigen Arbeit, wird von Bracci (I, t. 52, p. 265; II, p. 25; vgl. Lippert II, 920) in Uebereinstimmung mit J. Pichler für einen Zusatz von neuer Hand erklärt; Köhler S. 97 zweifelt auch an dem Alter der übrigen Arbeit.

Aus dem Mead'schen Museum erwähnt Bracci (p. 269) eine Minerva mit dem Pegasus auf dem Helme, an welcher er, allerdings ohne die Gemme oder einen Abdruck gesehen zu haben, die Inschrift *ΓΝΑΙΟΣ* wegen der Form des Σ für modern hält. Nach Raspe 9699, der den Kopf Alexander nennt, hat die Inschrift zwar das runde *C*, allein auch er bezeichnet die Arbeit als neu, wahrscheinlich ein Werk des Constanzi.

Ein Chalcedon mit dem Kopf des Herakles und der Inschrift *ΓΝΑΙϬC* (Raspe 5439; Lippert I, 527) ist wahrscheinlich die von Natter (Méthode, préf. p. XXX) erwähnte Copie der Strozzi'schen Gemme von Constanzi (vgl. Verz. d. Dresdener Sammlung Nr. 289).

Auf einem Stein der de la Turbie'schen Sammlung ist das Brustbild einer Muse dargestellt, vor ihr auf einer Säule eine tragische Maske, hinter ihr ein Thyrsus und die Inschrift:

Visconti op. var. III, p. 405; Raspe 3506, pl. 33; Cades II, A, 439. Obwohl Visconti die Arbeit für alt und des Namens, den sie trägt, würdig erklärt, so steht doch Köhler S. 168 nicht an, sie für einen modernen Betrug zu halten und seinen Verdacht theilt Clarac S. 80, wohl wegen der Unzuverlässigkeit der Sammlung, in welcher sie sich befand. Ich habe dabei noch zu bemerken, dass auf einem mir vorliegenden, sehr guten Cades'schen Abdrucke die wenig saubere Inschrift nicht einmal correct *ΓΝΑΙΟΥ* lautet, sondern klar und deutlich die Form *ΝΑΙΟΥ* zeigt.

Lippert II, 423 erwähnt einen Kopf des Alcäus auf einem Carneol als ein Werk des Gnäus; II, 182 einen Theseus, der mit dem von Raspe 11671 Antinous genannten Kopfe mit der Inschrift *ΓΝΑΙΟC* identisch scheint; Raspe 10649 einen Brutus mit gleicher Inschrift (nach Lippert II, 526: Lucius Vettius).

Hierzu kommen: Carneol, Kopf einer Schwester des Caligula, unten *ΓΝΑΙΟC*: Tölken Verzeichn. S. 329, N. 151. Das Gesicht hat nach dem Berichte eines Freundes etwas Elegantes und zugleich Gedunsenes; die Haartracht ist auffallend und die Aehnlichkeit mit einer Schwester des Caligula nicht hinlänglich begründet. — „Reiter zu Pferd, einen Eber (nach Stephani bei Köhler S. 332 einen Bären) durchbohrend, unten eine liegende Figur mit Pantherfell, Thyrsus und Stiefeln; trotz der Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* höchst verdächtig, Nicolo": Neapels ant. Bildw. S. 398, 1. — Kopf des Mercur, im Besitz Pullini's zu Turin: [Millin voy. en Savoie t. I, p. 321]; Dubois bei Clarac p. 80. — Ein Stein einst im Besitz des Marquis de Drée: [Catal. pl. III, A]; Dubois bei Clarac. Pferdekopf, ...*ΑΙΟΥ*, Fragment, von dem Dubois einen Abdruck besitzt: Clarac p. 79.

Copien des Strozzi'schen Herakles finden sich bei Gori Dact. Smith. I, t. 23; de Jonge p. 173, 1; bei Baron Roger: Dubois bei Clarac; ferner wohl auch bei Worlidge Gems 34, in Besitz Lord Clanbrasill's; Copien des sich salbenden Athleten bei Raspe 7938 u. 39; des Athleten mit dem Schabeisen bei Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 92, n. 498.

Hellen.

Schon bei Fulvius Ursinus (Illustr. imag. 64) ist ein Carneol publicirt, auf welchem das Brustbild des (Antinous? als) Har-

pokrates dargestellt ist; hinter dem Kopfe findet sich die Inschrift *ЄΛΛΗΝ*: Stosch t. 37; Bracci II, t. 77. Die Arbeit des Bildes wird von Köhler S. 57 nicht nur als antik anerkannt, sondern auch als auf das schönste, mit einer unbeschreiblichen Zartheit beendigt gelobt. Dagegen soll die Inschrift (vgl. auch S. 110) ein Zusatz aus der Zeit des Ursinus sein, um auf diese Weise die Bildnisssammlung berühmter Männer des Alterthums durch denjenigen Heros zu vermehren, von dem das merkwürdigste Volk des Alterthums den Namen der Hellenen erhalten hatte. Mit Recht bemerkt dagegen Tölken (Sendschreiben S. 54), dass in diesem Falle der zu solchem Betruge ersehene Kopf höchst ungeschickt gewählt sein würde. Die ganze Verdächtigung des Ursinus ist aber bereits an mehreren Beispielen als unbegründet nachgewiesen worden. An dem Alter der Inschrift ist also nicht zu zweifeln. Dagegen wage ich nicht, ohne den besondern Charakter der Schrift aus einem Abdrucke zu kennen, eine Entscheidung darüber abzugeben, ob der Name nach der gewöhnlichen Annahme den Steinschneider, oder nach Tölken's Meinung den Besitzer bedeute, „mag nun derselbe Hellen, Hellenios, Hellenikos oder wie sonst geheissen haben." Im vorigen Jahrhundert kam der Stein nebst einer Wiederholung desselben aus Crozat's Sammlung (Mariette Catal. p. 11) in die des Herzogs von Orleans (t. II, pl. 9); und mit dieser später in das petersburger Cabinet, während die ausgeschiedene Wiederholung in die Sammlung im Haag übergegangen ist: de Jonge Notice p. 160; Köhler S. 259. — Ein zweiter Stein: eine scenische Maske mit der Inschrift *ЄΛΛΗΝ* befindet sich nach R. Rochette Lettre p. 141 und Clarac p. 124 im Blacas'schen Besitz. Seine Herkunft aus der de la Turbie'schen Sammlung lässt jedoch eine genaue Prüfung seiner Echtheit wünschenswerth erscheinen. — Den Kopf eines fröhlichen mit Reblaub bekränzten jugendlichen Satyrs der berliner Sammlung mit der Inschrift *ΕΛΛΗΝΟΥ* hält Tölken S. 55 „unbedenklich für modern, da er in der Art der pausbackigen Bacchusköpfe in deutschen Stadtweinkellern gebildet ist, obgleich die Ausführung die Hand eines Meisters verräth."

Kronios.

Sogenannte Terpsichore, stehend, mit der Leier an einen Pfeiler gelehnt; *ΚΡΟΝΙΟC.ЄΠ*: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 1;

Bracci II, t. 56. Bracci bezeichnet die Arbeit als modern und wahrscheinlich von der Hand des Flavio Sirleti herrührend; und da das Bild, mit dem der Muse des Onesas ziemlich übereinstimmend, auch sonst zu Fälschungen benutzt worden ist, da der Name des Kronios, als der eines der berühmtesten Steinschneider des Alterthums von einem Fälscher leicht aus Plinius entlehnt werden konnte, da endlich auch die Abkürzung *ЄΠ* verdächtig erscheinen mochte, so hat in neuerer Zeit niemand dem Urtheil Bracci's widersprochen. Doch dürfte es nicht überflüssig sein, auf einige äussere Umstände aufmerksam zu machen. Dass Andreini den Stein besessen, dass ihm dieser gestohlen und nur ein Abdruck geblieben sei, nach dem Gori seine Abbildung herausgegeben, ist ungenau. Gori (Columb. libert. Liviae p. 155) sagt ausdrücklich, dass Andreini nur einen Abdruck besessen, der ihm mit anderen Steinen gestohlen sei: Huius vero gemmae singulare ectypum dumtaxat extabat in Andreinia dactyliotheca, quod ipse reperit inter alia plura, quinquaginta adhinc annis, apud quemdam florentinum artificem, eximium sigillorum scriptorem in gemmis, in officinis Medicei musei, cognomento „il Borgognone". Andreini's Zuverlässigkeit ist zwar von Köhler heftig angegriffen worden: allein, dürfen wir fragen, was hätte ihn wohl zur Erfindung der obigen Erzählung veranlassen können, wenn es sich nicht um einen Stein, sondern nur um einen Abdruck handelte? War aber der Abdruck schon fünfzig Jahre vor Gori's Erwähnung im Jahre 1727, also etwa 1677 in Andreini's Besitz, so konnte er auch schwerlich eine Arbeit Sirleti's sein, der erst 1737 starb. Wie dem auch sein möge, niemand unserer Gewährsmänner hat den Stein oder auch nur den Abdruck gesehen; und so lange dies der Fall ist, scheint mir eben so wenig Grund zur Verurtheilung, wie zur Vertheidigung vorzuliegen.

Ein Camee der ältern Poniatowski'schen Sammlung: Jupiter seinem Adler schmeichelnd, macht sich schon durch die falsche Form des Namens *ΚΡΩΜΟΥ* verdächtig: R. Rochette Lettre p. 131; und eben so ist ein Carneol des Herzogs von Devonshire: Perseus mit dem Medusenhaupte und der Inschrift *ΧΡΩΝΙΟΥ* (Raspe 8850) oder *ΧΡΟΝΙΟΥ* [Lippert III, B, 1] als modern anerkannt. — C. I. 7207.

Lucius (*ΛΕΥΚΙΟΥ*).

Früher im Besitz van der Marck's, dann des Grafen Wassenaer befand sich ein Carneol: Victoria auf einer Biga stehend, wie sie ihre Rosse zum eiligsten Laufe antreibt; im untern Abschnitte *ΛΕΥΚΙΟΥ*: Stosch t. 41; Bracci II, t. 82; Winck. Descr. II, 1086; Lippert I, 692; Raspe 7784; Cades II, N, 22; C. I. 7211. Die, wie Köhler S. 187 bemerkt, „gefällige, mit vieler Leichtigkeit ausgeführte Arbeit" macht nicht den Eindruck, als dürfe man neben ihr einen Künstlernamen erwarten, indem sie eben nur gefällig und leicht ist und keinen Anspruch auf besondern Kunstwerth zu erheben scheint. Die Inschrift ist mit einer gesuchten Regelmässigkeit und ohne Rücksicht auf das Bild gerade in die Mitte des untern Abschnittes gesetzt, so dass mir auch in dieser Stellung eher ein Grund gegen, als für die Annahme eines Künstlernamens zu liegen scheint, indem diese in der Regel theils versteckter, theils in einem gewissen Anschlusse an die Linien der Composition angebracht zu sein pflegen. Endlich glaube ich zwischen dem Schnitt der einzelnen Linien, aus denen die Radspeichen, die Peitsche, und derjenigen, aus denen die Buchstaben gebildet sind, eine wesentliche Verschiedenheit zu bemerken, der zufolge der Name später, möglicher Weise aber doch noch in alter Zeit hinzugefügt zu sein scheint.

Von dem Brustbilde eines jugendlichen mit Epheu bekränzten Satyrs mit der Beischrift *ΛΕΥΚΙΟΥ* urtheilt Köhler, es sei „ein völlig geschmackloser Stein", den Lippert (I, 452) und Raspe (4532) lieber gar nicht hätten mittheilen sollen. — In einer bärtigen Satyrmaske, welche Raspe in drei Wiederholungen anführt (3979 = Gorlaeus Dact. II, 506, vgl. auch Licetus Hieroglyphica, schema 28 und Canini 91; sodann 3980 u. 3982), hat man ebenfalls ein Werk des Lucius erkennen wollen; doch wird die Inschrift theils *ΛoΥΚΤϵΥ*, theils *ΛΟΥΚΤϵΙ* gegeben, woraus sich nur gewaltsam *ΛΕΥΚΙΟΥ* machen lässt. — Noch weniger wird man in den Buchstaben *ΛϵΥ* neben einem Kopfe der Poppaea (Lippert II, 656; Raspe 11416) den Namen eines Steinschneiders Lucius finden wollen.

Midias.

In der pariser Sammlung befindet sich ein vom Feuer be-

schädigter Sardonyxcamee, auf dem ein stehender Greif dargestellt ist, um dessen einen Vorderfuss sich eine Schlange windet. Die Inschrift ist in den Publicationen bei Caylus Rec. d'ant. I, t. 53, 4 und Bracci I, tav. d'agg. 25 *ΜΙΔΙΟΥ* gelesen; vgl. auch Müller Denkm. I, n. 174; C. I. 7216. Erst spät machten Dumersan (Hist. du cab. des méd. p. 108, n. 18) und Duchalais (in der Revue arch. 1849, VI, p. 483) darauf aufmerksam, dass die Inschrift am Anfange fragmentirt sei, und letzterer äussert deshalb auch einige Zweifel an ihrer Echtheit, da sich eine passende Ergänzung kaum finden lasse. Gegen den von Dumersan vorgeschlagenen Namen *Χαρμίδιος* spricht sich auch Stephani bei Köhler S. 356 aus, und hält es für wahrscheinlich, dass schliesslich doch „der Name *Μειδίας* gemeint, die Inschrift selbst aber ein Zusatz sei, der, wenn auch vielleicht noch im Alterthum, doch erst dann hinzugefügt wurde, als der Stein zerbrochen war." Diese Bedenken werden noch vermehrt durch folgende sehr eigenthümliche Thatsachen. Dass die Inschrift des Pariser Steines ..*ΜΙΔΙΟΥ* lautet, habe ich mir durch eine nochmalige Untersuchung des Originals ausdrücklich bestätigen lassen. Dagegen findet sich unter den Cades'schen Abdrücken ein mit dem Pariser vollkommen übereinstimmender fragmentirter Camee, auf dem die Inschrift in klaren, kräftigen Buchstaben ..*ΜΙΛΙΟC* lautet, also *Αἰμίλιος*. Hiernach scheint bloss eine Annahme möglich, nämlich dass das eine Exemplar eine Copie des andern sei; und da der Cades'sche Abdruck die Schwierigkeiten, welche die Pariser Inschrift darbietet, in einfacher und schlagender Weise löst, so werden wir wohl den Stein, von welchem dieser genommen ist, als das Original anerkennen müssen. Die Beziehung der Inschrift auf einen Steinschneider möchte ich nicht etwa mit Stephani wegen der vertieft geschnittenen Buchstaben abweisen, sondern deshalb, weil dieselben, an sich zwar nicht unverhältnissmässig gross, doch zu gesperrt stehen und die Inschrift dadurch weit mehr in die Augen fällt, als es bei Künstlernamen der Fall zu sein pflegt.

Myrton.

Stosch giebt T. 43 das Bild einer Frau mit wehendem Schleier, emporgetragen auf dem Rücken eines Schwanes mit ausgebreiteten Flügeln, unter einem derselben *ΜΥΡΤΩΝ*,

d'après les empreintes du cabinet de Strozzi à Rome. Nicht nach dem Stein selbst scheinen auch die Abdrücke bei Winck. Descr. II, 142 gemacht zu sein. Bracci (II, t. 85) sah weder Abdruck, noch Original, da dieses mit anderen Steinen der Strozzi'schen Sammlung gestohlen sein sollte, sofern es sich überhaupt je in derselben befunden hat, was nach den obigen Worten bei Stosch zweifelhaft scheint. Köhler (S. 186), der es eben so wenig kannte, urtheilt nichts destoweniger, dass der Stein „sehr verdächtig und was die Aufschrift betrifft, offenbar falsch zu sein scheine", aus keinem andern Grunde, als weil nach seiner Meinung noch so manche Steine Strozzi's mit Künstlerinschriften falsch oder verdächtig sein sollen. Dagegen bemerkt Stephani (bei Köhler S. 347): „Ich bedaure keinen bessern Abdruck benutzen zu können, um so mehr, als dieser für das Alterthum des Steines zu sprechen scheint, und ich nicht einsehe, wie ein Fälscher auf diesen Namen kommen konnte. Denn die (auch im C. I. 7221 ausgesprochene) Annahme, dass er den ihm als Steinschneider bekannten Myron im Sinne gehabt habe, scheint zu gewaltsam, da die Fälscher diesen Namen auf den Gemmen immer mit *I* statt *Y* geschrieben haben; ja zwischen Bild und Inschrift scheint vielmehr ein ganz anderer Zusammenhang Statt zu finden, der wohl ausserhalb des Ideenkreises der Fälscher liegen dürfte." Stephani möchte nämlich Myrto, die Mutter oder Lehrerin Pindars (Schneidewin, Pindar T. I, p. LXXI sq.), von dem gesangliebenden Vogel getragen oder auch die euböische Myrto (Paus. VIII, 14, 8) hier dargestellt erblicken und die Form der Inschrift als äolischen Accusativ deuten. Mich macht jedoch gerade dieser auf einer Gemme schwer zu erklärende Accusativ gegen diese Deutung bedenklich, die doch auch in anderen Beziehungen nicht einfach und schlagend genug erscheint, um sich unbedingten Beifalls zu erfreuen. Wenn nun trotzdem auch ich Anstand nehme, die Inschrift mit Bestimmtheit auf einen Künstler zu beziehen, so gestehe ich, dass dies mehr auf einem subjectiven Gefühle beruht, als dass ich bestimmte positive Gründe anzugeben vermöchte. Die Arbeit, wenn auch nicht schlecht, zeigt doch nichts von der individuellen Sorgfalt, welche wir sonst an den Steinen zu bemerken pflegen, denen ein Künstler seinen Namen hinzugefügt

hat. Eben so sind die Buchstaben zwar nicht gross; aber in der ganzen Anordnung, in welcher sich die Inschrift findet, erscheint sie nicht in dem Maasse, wie sonst die Künstlerinschriften, als Parergon, sondern als ein für das Ganze wesentlicher Theil, mag sie nun auf die Darstellung oder auf den Besitzer des Steines sich beziehen. — Uebrigens verdient die Inschrift namentlich in ihren letzten Buchstaben noch eine genauere Prüfung; denn auch in dem mir vorliegenden Abdrucke ist nur der Anfang, und auch dieser nicht mit voller Sicherheit lesbar.

Onesimos.

Carneol, einst im Besitz des Baron Hoorn; nackter, stehender Juppiter, in der Rechten eine Patera haltend, die erhobene Linke auf das Scepter gestützt; neben ihm ein Adler mit einem Kranze im Schnabel; neben dem Scepter *ONHCIMOC*: Millin Pierr. gr. inéd. pl. 2. Ueber den Werth der Arbeit und ihre Echtheit lässt sich nach der Abbildung nicht urtheilen. — Ein anderer Stein mit demselben Namen, eine behelmte Pallas darstellend [ib. pl. 58], ist anerkannt modern: R. Rochette Lettre p. 146; Clarac p. 161; C. I. 7233.

Pergamos.

In der florentiner Sammlung befindet sich ein amethystfarbiger Glasfluss, mit der öfter wiederkehrenden Darstellung eines Satyrs, der in lebhaft erregtem Tanze mit der Rechten den Thyrsos schwingt, während er in der Linken ein Trinkgefäss emporhebt; im Felde vor dem Knie steht die Inschrift, welche man bald *ΠΕΙΓΜΟ* oder *ΠΥΓΜΩΝ*, bald *ΠΕΜΑΑΛΟ*, bald endlich *ΠΕΡΓΑΜΟ(Υ)* gelesen hat, für welche letztere Lesart nach Stosch sich die gewichtigsten Stimmen erklärt haben: Agostini Gemm. ant. II, t. 17 (ed. II, 1686); Maffei gemm. ant. III, t. 55; Stosch t. 49; Gori Inscr. etr. I, t. 5, 1; Mus. flor. II, 3, 2; Bracci II, t. 92; Winck. Descr. II, 1570; Lippert I, 460; Raspe 4731; Cades II, A, 137; C. I. 7238. Von der Inschrift bemerkt Köhler S. 186: „Dass die Aufschrift des florentiner Glasflusses, der übrigens von sehr unbedeutender Arbeit ist, nicht aus dem Alterthume herrührt, beweisen theils das ganz vernachlässigte Aussehen dieser krumm und unansehnlich stehenden Buchstaben, theils ihre Schärfe und Tiefe, der zu Folge sie nicht zugleich mit dem Glasflusse gefertigt, sondern späterhin eingeschnitten worden

sind." Stephani fügt S. 348 hinzu, der Name sei ohne Zweifel von jenen Steinen entlehnt, welche zu Folge ihrer Inschriften den Heros Pergamos darstellen. Allein hier erhebt sich zunächst die Frage, wie man dazu gekommen sein könne, den Namen eines Heros einem Satyr beizufügen: denn wollen wir selbst zugeben, dass das Haschen nach Künstlernamen im achtzehnten Jahrhundert eine solche Uebertragung möglich gemacht hätte, so ist doch nicht zu übersehen, dass der Glasfluss seine Inschrift schon zu Agostini's Zeit trug, welcher jedoch den Namen nicht, wie Stosch, sondern *ΓΙΜΑΛΛΙΟ* las. In welche Zeit sollten wir aber mit nur einiger Wahrscheinlichkeit die Fälschung verlegen? Dazu kömmt, dass, was Köhler über den Schnitt der Buchstaben bemerkt, durchaus falsch ist, wie schon Stephani bemerkt. Denn von Schärfe und Tiefe sind sie so weit entfernt, dass bis heute nicht einmal ihre Lesung hat vollkommen festgestellt werden können, was sich, soweit sich nach Abdrücken urtheilen lässt, eben daraus erklärt, dass sie denselben Grad von Corrosion, wie die ganze übrige Oberfläche des Glasflusses erlitten haben, also mit diesem gleichzeitig sind. Trotz dieses Zustandes verräth aber endlich die Arbeit selbst, namentlich mit ähnlichen Darstellungen verglichen (z. B. Winck. Descr. II, 1567—69), ihren antiken Ursprung durch das innere Leben, von welchem das ganze Bild durchweht ist, durch die Feinheit der ganzen Anlage und durch die ungesuchte Eleganz und Leichtigkeit der Ausführung. Wenn ich trotzdem Pergamos nicht unter den unzweifelhaft sicheren Steinschneidern seinen Platz angewiesen habe, so hat dies seinen Grund nur in dem Zweifel an der richtigen Lesung des Namens.

Auf anderen Steinen bezieht man die Inschrift *ΓΕΡ*, *ΓΕΡΓ*, *ΓΕΡΓΑΜ* nicht auf einen Künstler, sondern auf den dargestellten Kopf als das Bild des Heros Pergamos: Raspe 10105—7; Tölken Beschr. Kl. IV, 399. — Auf einem Stoschischen Schwefel mit dem Bilde des Stier-tragenden Herakles (Raspe 5761) scheint die Fehlerhaftigkeit der Inschrift *ΓΕΡΓΑ-ΝοΥ* auf moderne Fälschung zu deuten.

Pharnakes.

Von den neun bei Stephani (Angebl. Steinschn. S. 241—246) zusammengestellten Steinen, auf denen sich sein Name ganz

oder theilweise findet, ist zuerst ein Carneol bekannt gemacht worden, welcher mit der farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen ist. Dargestellt ist ein Meerpferd und darunter liest man:

ΦΑΡΝΑΚΗϹ
ЄΠ

Stosch t. 50; Bracci II, t. 93; Winck. Descr. II, 485; Lippert I, 80; Raspe 2663; Cades I, C, 42; C. I. 7270. Köhler S. 178 erklärt Bild und Inschrift für modern, Stephani hält wenigstens das Bild möglicher Weise für echt, da es frei und gewandt geschnitten, aber freilich keine bedeutende Arbeit sei. Dass auf ein so anspruchsloses Werkchen ein Künstler seinen Namen gesetzt haben sollte, scheint allerdings auch mir wenig wahrscheinlich. Wenn wir ferner für die Abkürzung *ΕΠ* in der Inschrift des Eutyches ein sicheres Beispiel besitzen, so ist doch dieselbe auf dem farnesischen Steine nicht unverdächtig, da sie durch keinen äussern Grund irgendwie gerechtfertigt wird. Weiter erscheinen auf dem mir vorliegenden Abdrucke die Buchstaben zwar nicht als „aus ganz dünnen und nur seicht geritzten Linien mit leichter Andeutung von Kugeln an den Enden" gebildet; wohl aber muss ich Stephani die „berechnete Regelmässigkeit" zugeben, und überhaupt bekennen, dass ihr Charakter im Allgemeinen durchaus nicht in Harmonie mit dem Charakter des Bildes erscheint. Die Inschrift muss daher mindestens als verdächtig bezeichnet werden.

Auf einem Amethyst aus der de Thoms'schen Sammlung ist ein Meerwidder gebildet, neben ihm ein Dreizack: de Thoms t. VI, n. 7; Raspe 3208; de Jonge Notice p. 145, n. 5. Schon der Umstand, dass der Stein aus der de Thoms'schen Sammlung stammt, macht es hier wahrscheinlich, dass der, wie Stephani sagt, zwischen Wellen und Thier ungeschickt gestellte Name *ΦΑΡΝΑΚΗϹ* von dem farnesischen Steine entlehnt ist, wenn auch das Bild alt sein sollte. Einen ähnlichen Stein erwähnt Dubois bei Clarac (S. 169) als im Besitz eines Herrn Poquel in Paris befindlich.

Ueber einen Carneol mit dem Bilde eines schreitenden Löwen und der Inschrift *ΦΑΡΝΑΚΟΥ* im Abschnitte, einst im Besitze Greville's, jetzt in der Beverley'schen Sammlung: [Lippert III, 434; Spilsbury gems T. 11]; Raspe 12813; Cades

XV, O, 284 wagt auch Stephani kein bestimmtes Urtheil zu fällen. Verwandter Art ist ein anderer Carneol: Eros auf einem Löwen, unter diesem *ΦΑΡΝΑΚΟΥ*, nur durch Cades (II, B, 186) bekannt. „Das Bild, obgleich sehr klein, ist doch mit Gewandtheit und einer gewissen Nachlässigkeit geschnitten und könnte antik sein.“ Wenn aber Stephani weiter bemerkt, dass die eben so ungeschickt als ängstlich geschnittenen und mit Kugeln versehenen Buchstaben entschieden von einer andern, modernen Hand herrühren, so vermag ich sie nicht verdächtiger zu finden, als die des vorhergehenden Steines. Beide Inschriften haben etwas Derbes und machen sich bei der Kleinheit der Steine ausserdem bemerkbarer, als dies sonst bei Künstlerinschriften der Fall zu sein pflegt.

Ein Carneol, von dem Millin einen Abdruck besass, zeigt Nemesis stehend, einen Zügel haltend, mit der Inschrift *ΦΑΡΝΑΚΟΥ*: Dubois bei Clarac p. 169. An diesem Bilde muss schon der Zügel in der Hand der Nemesis Verdacht erwecken, der, wenn er überhaupt auf alten Denkmälern nachweisbar ist, gewiss nur in der spätesten Zeit vorkommt, aus der wir keine Künstlerinschriften besitzen.

Auf zwei Steinen findet sich nur die für Künstlerinschriften nicht nachweisbare Abkürzung des Namens *ΦΑΡ*. Es sind ein Carneol mit dem Bilde eines Ebers, jetzt in Petersburg: Raspe 12992; ferner ein Jaspis mit einem Mercurskopf: Dubois Rev. arch. II, 2, p. 483 und bei Clarac p. 169; über beide vgl. Stephani a. a. O. Ob die fragmentirte Inschrift ...*ΚΗϹ* auf einem Carneol des Fürsten Gagarin mit dem Bilde eines Satyrs (Bull. dell' Inst. 1830, p. 62) auf Pharnakes zu beziehen ist, muss unentschieden gelassen werden.

Aus diesen Bemerkungen ergiebt sich, dass an einen Künstler Pharnakes schwerlich zu denken ist, auch wenn der Name auf einem oder zweien der Steine echt sein sollte: kein einziger ist von einer besondern künstlerischen Bedeutung. Aus den Fälschungen erkennt man nach Stephani's Bemerkung, dass man anfänglich den angeblichen Künstler als besonders ausgezeichnet in Darstellungen von Thieren gedacht hat. Welche Gemme dabei zum Ausgangspunkte

gedient hat, ob etwa die Greville'sche, wie Stephani meint, lässt sich nicht mit Sicherheit ausmachen.

Philemon.

Auf einem Sardonyx des wiener Museums ist Theseus stehend gebildet, die Keule neben sich auf den Boden haltend; er blickt auf den getödteten Minotaurus, dessen Körper in einer bogenförmigen Oeffnung des Labyrinthes liegend halb sichtbar ist; hinter Theseus: *ΦΙΛΗΜΟΝΟC*: Stosch t. 51; Bracci II, t. 94; Winck. Descr. III, 74; Lippert II, 53; Raspe 8663; Cades III, B, 31; C. I. 7273. Nach Köhler S. 160 ist die Gemme „von einem geschickten neuen Steinschneider gearbeitet. Ein wenig verzeichnet ist der linke Fuss und die Gestalt des Theseus viel zu schwerfällig und dick. Kein alter Künstler würde diesen jugendlichen Heros mit einem so gemeinen Körper dargestellt, oder ihn in einen so übel aussehenden Sardonyx von zwei schmutzigen Schichten geschnitten haben. Die Buchstaben der Namensschrift sind nicht übel gerathen, ohne vorzüglich zu sein.“ In diesem Urtheil will Köhler durch den Anblick des Steines selbst bestärkt worden sein. Stephani (bei Köhler S. 328) will ihn wenigstens zu den verdächtigen und ungewissen rechnen und namentlich soll die Inschrift weit mehr mit den gefälschten, als mit den echten gemein haben. Wie freigebig Köhler und Stephani in der Anwendung dieses letzten Kriteriums sind, ist schon einige Male bemerkt worden. Weshalb nicht auch ein alter Künstler einmal einen schlechten Sardonyx benutzt haben könne, sondern nur ein neuer, ist ebenfalls nicht abzusehen; und endlich vermag ich auch nicht die etwas kräftige Körperbildung des jugendlichen Heros als einen genügenden Grund gegen die Echtheit des Bildes ohne Weiteres anzuerkennen. Die Verdächtigung beruht demnach bis jetzt nur auf subjectiven Ansichten. Als subjective Ansicht möchte ich aber dagegen geltend machen, dass mir kein Grund bekannt ist, welcher zu der Wahl des Namens als Inschrift Anlass gegeben haben könnte, sowie, dass ich nicht einsehe, wie ein moderner Künstler zu der sehr eigenthümlichen Darstellung des Labyrinthes gekommen sein sollte. Hiernach wird eine nochmalige Prüfung des Steines selbst gewiss nothwendig erscheinen.

Auf einem Glasflusse, einst in der Strozzi'schen Sammlung, mit dem Brustbilde eines epheubekränzten lachenden Satyrs, findet sich hinter demselben die Inschrift:

ΦΙΛΗΜΩΝ

ЄΠΟΙ (so!)

Stosch t. 52; Bracci II, t. 95; Winck. Descr. II, 1484; Lippert I, n. 448, Raspe 4568; Cades II, A, 123; C. I. 7272. Köhler sagt S. 185: „Nichts konnte zur Zeit, als man Gemmen mit Namen der Künstler so sehr aufsuchte, bequemer sein, als einem alten Glasflusse einige Buchstaben einzuschneiden, um ihn zu veredeln. Diese Aufschrift *ΦΙΛΗΜΩΝ ΕΠΟΙΕΙ* steht auch nicht in der entferntesten Beziehung mit der Arbeit des Brustbildes.“ Die keineswegs durch Mangel an Raum bedingte Abkürzung *ЄΠΟΙ* macht auch mir die Inschrift in hohem Grade verdächtig.

Ein Amethyst der petersburger Sammlung: Herkules den Cerberus bändigend mit der Inschrift *ΦΙΛΗΜΟΝΟϹ*: [Lippert III, 314]; Raspe 5797, wird von Köhler S. 161 als von nicht schlechter, aber neuer Arbeit bezeichnet, welches Urtheil Tölken Sendschr. S. 42 als viel zu günstig bekämpft.

Ausserdem spricht Bracci II, p. 177 von einem Stierkopf, Stephani (bei Köhler S. 347) von einem andern (oder etwa demselben?) Steine mit Philemons Namen bei Cades 35, 92. Ein Herakles den Löwen erwürgend auf einem Onyxcamee des Lord Clanbrasil ist ein Werk des ältern Pichler: Raspe 5692; Cades XXII, P, 129.

Phokas.

Hyacinth: stehender Athlet, die Palme in der Rechten haltend, mit der Linken die um sein Haupt gelegte Binde berührend, neben der Figur *ΦωΚΑϹ*: Caylus Rec. d'ant. t. 27, 2 aus Mittheilungen Pacciaudi's [Lettre à Caylus p. 84]. Die Inschrift ist im Stich verkehrt gegeben. Bei Bracci II, p. 285 ist sie in den Anhang der wenigstes hinsichtlich ihrer Beziehung auf einen Künstler verdächtigen verwiesen. — C. I. 7177, wo vermuthet wird, dass die Inschrift *ΦΩΙΛΑ* auf einem Carneol mit Bacchantinnen aus der Schellersheim'schen Sammlung (Dubois bei Clarac p. 175) *ΦΩΚΑ* zu lesen sei.

Platon.

ΠΛΑΤΩΝΟΣ, Wagenlenker sein Gespann führend: [Mariette Cat. Crozat p. 46]. Der Name scheint erst von Clarac p.

176 und im C. I. 7240 auf einen Künstler bezogen worden zu sein, wahrscheinlich ohne Grund.

Polykleitos.

Sein Name ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ findet sich auf einer der mehrfach wiederholten Darstellungen des Diomedes mit dem Palladium. Der auf der einen Seite beschädigte Stein befand sich früher im Besitz Andreini's, dem er gestohlen wurde: Stosch t. 54; Bracci II, t. 96; Winck. Descr. III, 321; Raspe 9389; C. I. 7243. Köhler S. 169 erklärt die Arbeit für neu, allerdings ohne die aus ihrer Beschaffenheit zu entnehmenden Gründe näher zu entwickeln. Doch dachte auch Levezow (Raub des Pallad. S. 31 flgd.) wenigstens an die Möglichkeit der Fälschung, die jeder wegen der Wahl des dargestellten Gegenstandes sowohl als des Namens gern zugeben wird.

Als ein zweites Werk des Polyklet bezeichnet Murr (Bibl. glypt. p. 96) irrthümlich Amor auf dem Löwen reitend, den bekannten Camee des Protarchos.

Saturninus.

Die Inschrift *CATOPNΕΙΝΟΥ*, vertieft geschnitten, findet sich neben einem Kopfe der jüngern Antonia, Gemahlin des Drusus, auf einem Sardonyxcamee, der aus dem Hause Arcieri in Rom in den Besitz der Caroline Murat gelangte und später (nach Clarac p. 193) in die Hände Seguin's überging: Cades V, 352. Gegen die Zweifel Köhler's (S. 44) hinsichtlich der Echtheit des vortrefflich gearbeiteten Kopfes hat sich bereits Stephani (bei Köhler S. 240) ausgesprochen, unter der Beschränkung jedoch, dass das Gewand auf der Brust von neuerer Hand überarbeitet scheine. Indem ich die Verschiedenheit der Behandlung gern zugebe, möchte indessen die Frage nicht überflüssig sein, ob nicht etwa die besondere Beschaffenheit des Steines für dieselbe maassgebend gewesen sein könne. Nicht minder nothwendig erscheint eine Prüfung des Originals hinsichtlich der Inschrift. Die Vermuthung Stephani's, dass „der Name entweder von dem, wie es scheint, antiken berliner Steine mit der Inschrift SATVRNINI (Winck. Descr. II, 1202), oder, was wahrscheinlicher ist, aus einer der beiden Inschriften bei Gruter 642, 5 und Doni 319, 12 entlehnt“ sei, erscheint allerdings zu unbestimmt, um einen Zweifel an ihrer Echtheit zu begründen.

Auch dass sie vertieft geschnitten ist, genügt mir nicht zu ihrer Verurtheilung; und wenn Stephani behauptet, sie bestehe aus unverhältnissmässig kleinen Buchstaben, die aus nur ganz dünnen und leicht geritzten Buchstaben mit Kugeln gebildet seien, so hat ihm offenbar ein sehr mangelhafter Abdruck vorgelegen. Dagegen erwecken die mir zu Gebote stehenden vortrefflichen Exemplare einen Zweifel anderer Art: in denselben erscheint nämlich die Fläche des Feldes um die Inschrift herum mehr als der Rest geglättet, so dass dadurch der Verdacht entsteht, die Inschrift sei in neuerer Zeit hinzugefügt und bei dieser Gelegenheit die sie umgebende Fläche neu polirt. Erweist sich dieses Bedenken bei Prüfung des Originals als ungegründet, so sehe ich keinen Grund zu weiterem Zweifel an der Echtheit. — Auf einen Sardonyx des Thorwaldsen'schen Museums (Müller Mus. Thorw. S. 3, p. 90, n. 721), auf dem die Zwillinge des Thierkreises unter dem Bilde der Dioskuren, und zwischen ihnen der Kopf des Juppiter Ammon dargestellt ist, bezieht sich die Inschrift *CAT OPNЄ IAOC*, auch wenn sie echt ist, sicher nicht auf einen Künstler.

Severus.

Smaragdplasma eines Herrn Slade: Hygiea, der Schlange die Schaale darreichend: die Inschrift *Π. CЄοΥΗΡοΥ* auf einem Schildchen (liston) in Relief; schöne Arbeit: Raspe 4122; C. I. 7254.

Skopas.

Die Steine mit dem Namen des Skopas sind sämmtlich noch zu wenig bekannt und untersucht, als dass sich über ihren Werth und ihre Echtheit irgend etwas Sicheres ausmachen liesse. Es sind folgende: 1) Kopf des Apollo Citharödus: *CKOΠA*, einst im Besitz Sellari's zu Cortona: [Amaduzzi Saggi di Cortona IX, p. 155]. — 2) Carneol, im Besitz der Stadt Leipzig; römischer Kopf von einigen für Caligula, von andern für Sextus Pompeius oder Lucius Caesar erklärt: darunter *ΣΚΟΠΑΣ*: Lippert II, 339; Raspe 12192, pl. 55. Cades V, 322. Visconti (Op. var. II, p. 328) scheint an dem Alter der Inschrift zu zweifeln. Mir macht ausserdem die ganze Arbeit einen sehr modernen Eindruck wegen ihrer charakter- und ausdruckslosen Weichheit. — 3) Carneol im Besitz des Grafen Butterlin: bärtiger Kopf; *ΣΚΟΠΑΣ*. Lip-

pert [III, 138] nennt ihn Zenon von Elea, Raspe 10018 unter Berufung auf die herculanische Büste Epicur. — 4) Nackte Frauengestalt neben einem Becken, in der Stellung einer sich Salbenden, davor *ΣΚ□ΠΑ*: Caylus Rec. d'ant. VI, pl. 38, 4. Die Linien der Composition namentlich in der Haltung der Arme haben etwas unangenehm Steifes, und die Arbeit ist schwerlich antik. — 5) Oedipus, die Lanze in der Rechten, sieht die Sphinx, deren Räthsel er gelöst, sich vom Felsen herabstürzen: *ΣΚΟΠΑ · ΕΠ*: Raspe 8608. Steht wirklich so auf dem Steine, so muss schon die Abkürzung des Namens die Inschrift in hohem Grade verdächtig machen. Vergl. Clarac p. 195. C. I. 7257. — Blicken wir jetzt auf die ganze Reihe zurück und sehen, wie die Inschrift bald in runden, bald in eckigen Buchstaben, dann wieder bald im Nominativ, bald im Genitiv geschrieben, einmal *ΕΠ* hinzugefügt ist, so vermögen wir allerdings kein günstiges Vorurtheil zu gewinnen. Aber auch wenn sich einiges als echt nachweisen liesse, würde zuerst noch die Frage nach der Bedeutung des Namens zu lösen sein, ehe er einen Platz in dem Verzeichnisse der Steinschneider erhalten dürfte.

Skylax.

Auf einem oberwärts beschädigten Amethyst, welcher aus der Strozzi'schen Sammlung in den Besitz des Herzogs von Blacas übergegangen, ist eine Maske des Pan ziemlich von vorn gebildet: Stosch t. 58; Gori Mus. flor. II, t. 9, 3; Bracci II, t. 101; Winck. Descr. II, 1539; Lippert I, 459; Raspe 3971; Cades XII, K, 145; C. I. 7258. Die Inschrift unterhalb des Bartes ward übereinstimmend *CKYΛΑΚΟC* gegeben; nur Köhler (S. 74) liest *CKYΛΑΞ*, indem er bemerkt, dass sich vom letzten Buchstaben nur der oberste Strich erhalten habe, was der mir vorliegende Abdruck bestätigt. Weiter sagt er: „Es ist diese Maske wegen des Gedankens und wegen der äusserst geistvollen und beendigten Ausführung eines der grössten Meisterstüke der alten Kunst. Die Aufschrift ist alt... und von ihr ist der Name Skylax, als der eines Steinschneiders auf viele neue Gemmen mit verfälschter Beischrift übergegangen. Auf dem Amethyste sind die Buchstaben nicht sorgfältig, zart und klein, sondern wie die der Besitzer, oder wie andere Worte auf so manchen Masken und bacchischen Vorstellungen, deren Bedeutnug

schwer zu errathen ist, geschnitten. Skylax darf daher nicht als Name eines Steinschneiders gelten, sondern vielmehr als der des Besitzers oder Schauspielers.“ Es fragt sich also zunächst, ob die Inschrift auf einem der anderen Steine mit demselben Namen für echt zu halten und zugleich auf einen Künstler zu beziehen ist.

Nicht zu urtheilen vermag ich über einen gelben Topas der Poniatowski'schen Sammlung. „Auf diesem bedeutend grössern Steine als der Granat (des Gaios) ist derselbe Sirius bis auf den halben Leib vorwärts und nur wenig nach der rechten Seite gewandt, und mit beiden Vordertatzen gleichsam in der Luft schwimmend und rudernd gebildet. Im Felde steht der Name *CKYΛAΞ*“: Köhler S. 159. Da nach seiner Meinung die Alten nie in dieser Art von Topas geschnitten, und ausserdem Natter [Traité p. 27] eingestehe, jenen Sirius des Granats copirt zu haben, so glaubt Köhler ihm den Stein mit dem Namen des Skylax beilegen zu dürfen.

Ein Onyx mit der Darstellung eines flöteblasenden Satyrs und der Inschrift *CKYΛAΞ* im Felde bei Cades II, A, 157 ist eine ganz niedliche Arbeit, trägt aber das Gepräge des Alterthums nicht entschieden genug, um durch ihn die Existenz eines Steinschneiders Skylax zu beglaubigen. An einem andern Satyr, in der Composition mit dem des Pergamos übereinstimmend, mit gleicher Inschrift, ebenfalls auf einem Onyx bei Cades II, A, 135, ist Arbeit wie Inschrift sehr pointirt und gesucht zierlich.

Ein Camee, früher dem Senator Tiepolo zu Venedig, jetzt dem Baron Roger zu Paris gehörig, zeigt uns Hercules als Knaben mit der Löwenhaut bekleidet und die Leier spielend; Köcher, Bogen und Keule sind hinter ihm an einen Felsen gelehnt aufgestellt. Die Inschrift *CKYΛAKOC* steht im untern Abschnitte in vertieften Buchstaben: Stosch t. 59; Bracci II, t. 102; Cades III, A, 274. Köhler erklärt S. 175 Arbeit sowohl als Inschrift für neu ohne Angabe der Gründe. Mir machte zunächst die Inschrift durch eine gewisse Unsicherheit des Schnittes einen ungünstigen Eindruck. Da jedoch Köhler selbst bemerkte, dass ein alter Stich von Enea Vico [Ex gemm. et cam. ant. mon. ab Aen. Vico incisa t. 22]

xistire ohne den Namen, freilich aber auch mit Weglassung d Nebenwerkes hinter der Figur, so wagte ich kaum an dem Alter des Bildes zu zweifeln, bis ich in einem kleinern Camee der Beverley'schen Sammlung ohne jene Zuthaten das Original für den Stich sowohl, als auch für den Tieolo'schen Stein zu finden glaubte. Der Vergleich zwischen beiden fällt nämlich durchaus zu Ungunsten des letztern aus.

Die Inschrift *CKYAAKO* finden wir ferner auf Steinen mit der Darstellung eines Adlerkopfes. Der eine, ein Carneol mit dem nach links gewendeten Kopfe und der gegen den Hals gerichteten Inschrift: Bracci II, t. 103; Lippert II, 1051; Raspe 1017, pl. 20; Cades XV, P, 3, gehörte früher Lord Algernon Percy und soll nach Köhler sich im petersburger Museum befinden, wenn nicht etwa jenes Exemplar mit dem der Beverley'schen Sammlung identisch ist. Einen andern Carneol mit dem nach rechts gewendeten Kopfe und der gegen den Rand gerichteten Inschrift giebt Cades XV, P, 2. Die Buchstaben sind hier gänzlich misrathen; aber auch an den vorhergehenden Exemplaren rechtfertigt die Unvollständigkeit des Namens Köhler's Zweifel (S. 188). Und derselbe Grund spricht gegen die Inschrift *CKYAAKO* neben einem Kopf des C. Antistius Restio (Raspe 10575 [= Coll. Marlb. II, pl. 8]; vgl. die Copien Pichler's 15, 601). — Drei andere Steine der Roger'schen Sammlung werden von Dubois bei Clarac p. 196 als verdächtig bezeichnet: 1) Granat, Kopf eines kahlköpfigen Mannes: *CKYAA*; 2) Sard, stehender Mann mit einem Bogen: *CKYAA*; 3) Carneol, Satyrmaske: *CKYA*. — Eine scenische Maske mit der Inschrift *CKYAAC* finde ich bei Cades XII, K, 105. — Endlich erwähnt Murr (Bibl. glypt. p. 125) einen kleinen Sardonyx der petersburger Sammlung, einen Giganten darstellend, der einen Greif aus seiner Höhle zieht, auf dem sich die Inschrift *EKYAAΞ EΠ* oder *EKYAAKIOΣ* finden soll.

Da sonach keine dieser Inschriften durchaus zuverlässig ist, so behalten Köhler's Bemerkungen über die Strozzi'sche Gemme ihr volles Gewicht und die Annahme eines Steinschneiders Skylax erscheint daher in hohem Grade zweifelhaft.

Sosocles.

Dieser Name *CωCOCΛ* geschrieben, findet sich vor dem Halse eines Medusenhauptes auf einem Chalcedon, welcher, nachdem er sich früher im Besitz des Cardinals Ottoboni, dann Rondanini's und des Grafen Carlisle befunden, jetzt der Blacas'schen Sammlung angehört: zuerst publicirt von Stephanoni, dann von Licetus (Ant. schem. gemm. 44); Canini Iconogr. t. 97; Maffei III, 69; Stosch t. 65; Natter Méthode pl. 13; Worlidge gems 43; Bracci II, t. 109; Winck. Descr. III, 146; Lippert II, 17; Raspe 8985; Cades II, F, 65; C. I. 7263. Stosch giebt fälschlich die Inschrift *CωCOKΛE*, Visconti (Op. var. II, p. 126 und 250) wollte sie in *CωCΘEN* emendiren, wogegen der Stein spricht. An der Echtheit dieses Werkes hat niemand bis auf Köhler gezweifelt. Er sagt S. 132: „Die Arbeit des Chalcedons ist neuen Ursprungs, dies folgt schon aus der Steinart, weil die Alten nie in unsern Chalcedon geschnitten. Uebrigens beweisen es zum Ueberfluss die auffallenden Härten und der Mangel an Geschmack in den Haaren.“ Es wird demnach als möglich hingestellt, dass die Ottoboni'sche Gemme vielmehr einem früher Strozzi'schen, jetzt ebenfalls Blacas'schen Medusenhaupte (Gori Mus. flor. II, t. 100, 3) nachgeschnitten sei, als dass sie mit letzterem von einem gemeinschaftlichen Vorbilde in Marmor oder Erz abstamme. Weiter heisst es von der Inschrift: „Sie ist aus neuerer Zeit: 1) weil sie sprachwidrig ist und Sosikles, Saokles oder Sokles geschrieben sein würde, rührte der Name von alter Hand her; 2) weil der Name abgekürzt ist; 3) weil aus Unkunde der Bedeutung der griechischen Buchstaben ein *C* für ein *K* geschrieben; 4) weil nur in neuerer Zeit dem *Λ* die barbarische Gestalt λ gegeben werden konnte, worin diese Aufschrift mit der oben als neu bewiesenen des vormals Riccardi'schen Mäcenas (mit Solons Namen) zusammentrifft. Vier wesentliche Fehler, von denen einer zureichen würde, die Neuheit dieser Aufschrift zu beurkunden.“ Trotz dieser gewichtigen Bedenken wage ich nicht mich Köhler's Verdammungsurtheil ohne weiteres anzuschliessen. Schon die Publicationen aus dem siebzehnten Jahrhundert geben dem Steine wie der Inschrift eine gewisse Auctorität. Trennen wir den letzten undeutlichen Buchstaben von den übrigen, so erhalten wir den gut griechischen Namen Sosos. So wäre es immerhin möglich, dass sich auch

für die übrigen Bedenken später noch eine günstigere Lösung finden liesse.

Eine Copie der Meduse aus der Hemsterhuis'schen Sammlung, jetzt im Haag (de Jonge Notice p. 160 n. 3) hat Natter selbst als sein Werk bezeichnet, indem er über die Inschrift *COCOKΛHC* ein *N* setzte: Clarac p. 205; Creuzer zur Gemmenkunde S. 141.

Ein Sardonyx des Lord Aldborough mit dem Kopfe des Iunius Brutus und der Inschrift *CωCOCΛ*, Raspe 10662, giebt sich schon durch die Wiederholung der Fehler im Namen als Fälschung zu erkennen.

Sostratos.

Die Aufzählung der verschiedenen Steine mit dem Namen des Sostratos beginne ich mit einem Camee, der einst im Besitze des Lorenzo Medici mit der farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen ist. Dargestellt ist auf demselben Nike (oder Eos)', die Rosse des Zweigespannes von ihrem Wagen aus lenkend, der nicht auf der Erde, sondern in den Lüften einherfährt. Im obern Raume liest man *CΩCTPATOY* (*Ω* fast wie *Λ*, *P* fast wie *Γ*), während die Inschrift LAVR. MED zwischen den Füssen der Rosse angebracht ist: Winck. Descr. II, 1087; Lippert I, 689; Raspe 7774; Cades II, N, 37. An dem Alter dieses schönen Bildes zweifelt weder Köhler (S. 191) noch Stephani (S. 352 und: Angebl. Steinschneider S. 233). Dagegen soll die Inschrift moderner Zusatz sein; und zwar bemerkt ersterer nur allgemein: sie besitze nichts, was für ihre Echtheit einen Beweis liefern könnte, sie sei vielmehr ganz den übrigen verfälschten ähnlich. Wenn dies Stephani dahin erläutert, dass „die äusserst kleinen Buchstaben aus ganz dünnen und leicht geritzten Linien mit Kugeln an den Enden bestehen, ganz den gefälschten Inschriften des achtzehnten Jahrhunderts entsprechend, so sind dies dieselben Kriterien, auf welche hin mehrfach auch echte Inschriften von Stephani angefochten werden. Auch der weitere Grund, dass die Buchstaben vertieft geschnitten sind, giebt keine Entscheidung. Endlich soll die Stellung der Inschrift über den Pferden lehren, dass sie ein späterer Zusatz ist; ja sie soll „wahrscheinlich noch später hinzugefügt sein, als der Name des Lorenzo de' Medici, da sie sonst gewiss dort angebracht sein würde, wo wir diesen finden." Materiell

unmöglich ist dies freilich nicht, aber bedenken wir, dass die mediceischen Gemmen in Neapel in den Besitz der Farnese's durch Margarethe, Gemahlin des Alexander Medici, kamen (Bracci II, p. 173), also seit Lorenzo's Zeit sich nicht in den Händen von Privaten oder Kunsthändlern befanden, so muss die Annahme, dass in dieser Zeit der Name in betrügerischer Absicht eingeschnitten worden, gewiss in hohem Grade unwahrscheinlich erscheinen. Mir scheint demnach, ehe dieses Verdammungsurtheil als begründet anzuerkennen ist, eine nochmalige Prüfung des Steines selbst, und sofern dies möglich sein sollte, seiner Geschichte dringend nothwendig.

Ungünstig muss dagegen unser Urtheil über alle anderen Inschriften des Sostratos ausfallen. Bei Stosch finden sich deren zwei, die erste auf einem Camee, der aus dem Besitz des Cardinals Ottoboni in den des Herzogs von Devonshire, und wie es scheint, später in die Beverley'sche Sammlung übergegangen ist. Leider ist derselbe fragmentirt und von einer Figur auf dem Wagen ist nur eine Hand erhalten. Der Wagen ist mit zwei Löwinnen bespannt, welche von einem Eros im Knabenalter gezügelt werden. Stosch t. 66; Bracci II, t. 110; Lippert I, 288; Raspe 6731; Cades II, A, 281; erwähnt auch von Winck. Descr. II, 1087; C. I. 7264. Das schöne, frei und elegant gearbeitete Bild ist allgemein als echt anerkannt. Die Echtheit der Inschrift jedoch, welche sich im untern Abschnitte findet, wird von Köhler (S. 191) und Stephani (Angebl. Steinschneider S. 231) bezweifelt und ich muss diesen Verdacht theilen, nicht sowohl aus den von ihnen angegebenen Gründen, als deshalb, weil ich auf einem sehr guten Cades'schen Abdruck die Inschrift nicht *CΩ-CTPATOY*, wie bisher allgemein üblich, sondern deutlich *CO-CTPATOY* lese. — Ebenfalls fehlerhaft, nämlich *CωTPATOY* lautet die Inschrift auf dem zweiten Steine, einem Camee, der gleichfalls aus Ottoboni's Besitz in die Sammlung Devonshire kam. Dargestellt ist Meleager, die Eberhaut haltend, der sitzenden Atalante gegenüber stehend. Die Inschrift, vertieft geschnitten, findet sich hinter Meleager: Stosch 67; Bracci II, t. 111. Der Styl der Arbeit ist nach Stosch's Urtheil von dem der Löwenbiga wesentlich verschieden. Wenn aber Köhler (S. 178) die Arbeit als „wahrscheinlich neu" bezeichnet, so wundere ich mich, dass er sich in diesem Falle nicht be-

stimmter ausgedrückt hat. Ich will nicht von Einzelnheiten sprechen, wie der durchaus nicht im antiken Styl behandelten Eberhaut, da darin die Zeichnung mangelhaft sein könnte. Aber wie würde ein alter Künstler seine Composition so ungeschickt geordnet haben, dass zwischen beiden Figuren von der Mitte nach oben eine grosse Lücke und Leere entsteht? Und endlich würde es keinem antiken Künstler eingefallen sein, Atalante fast nackt, nur mit einem leichten Ueberwurf über Rücken, linken Arm und Schenkel zu bilden; sie müsste in leichtem Jagdcostüm, wie Artemis dargestellt sein. Ich halte demnach diesen Camee unbedingt für ein modernes Werk. — Dadurch wird natürlich auch ein Carneol mit der Darstellung des Bellerophon, der den Pegasus tränkt, verdächtig, indem derselbe die gleiche fehlerhafte Inschrift *CΩ-TPATOV* darbietet: Raspe 9052, Cades XXII, P, 30 (als modern). Ausserdem ist aber dieses Bild eine offenbare Copie eines bekannten Marmorreliefs im Palast Spada zu Rom: Zwölf Basreliefs, herausg. vom arch. Institut, T. 1; vgl. Köhler S. 177 und 340; Stephani, Angebl. Steinschn. S. 234, welcher zugleich bemerkt, dass die Inschrift *UTIAIOV* auf einem Sardonyx mit derselben Vorstellung (Raspe 9053; Stuart und Revett Alt. v. Athen, Lief. 27, T. 11, N. 13) nur ein weiteres Verderbniss jenes Namens ist.

In die Devonshire'sche Sammlung ist ferner aus Stosch's Besitz ein Carneol gelangt, auf dem Nike im Begriff ist, einen niedergeworfenen Stier zu opfern; darunter im Abschnitt *CΩCTPATOY*: Natter Méthode pl. 29; Winck. Descr. II, 1099; Lippert I, 696; Raspe 7760, pl. 45; Cades II, N, 75. Dass sie eine moderne Arbeit sei, erkannte schon J. Pichler (bei Bracci II, p. 229), von dem Köhler (S. 177) und Stephani nur darin abweichen, dass sie dieselbe nicht ins sechszehnte, sondern ins achtzehnte Jahrhundert setzen (vgl. unten).

Ein kleiner Carneol mit einer auf einem Seedrachen reitenden Nereide und der Inschrift *CΩCTPATOY* am obern Rande ist durch Lippert I, 74 und Raspe 2616 bekannt geworden. Die Arbeit wird von Köhler (S. 177) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 233) als sehr mittelmässig und nachlässig bezeichnet und Stephani nennt sie mit Recht „so unentschiedenen Gepräges, dass daraus weder auf antiken, noch auf modernen Ursprung mit irgend einiger Sicherheit geschlos-

sen werden kann.“ Die Inschrift aber, so klein, dass sie kaum zu erkennen, mag „offenbar von anderer, moderner Hand hinzugefügt“ sein. — Eine ähnliche Darstellung, eine Nereide, den Hals eines Seerosses umfassend, wird nur von Winckelmann (Descr. II, 465) erwähnt: Le même sujet est en relief sur une Agathe-Onyx avec le nom du graveur *ΣΩΣΤΡΑΤΟΥ*, connu par d'autres ouvrages dans le cabinet d'un amateur à Rome; et on le trouve aussi répété dans deux autres camées du cabinet Farnèse du roi des deux Siciles, avec le nom du même graveur. — Auch spricht Casanova in seinen Memoiren (Th. VII, S. 273) von einem Onyx-Camee mit dem Bilde der Venus Anadyomene und dem Namen des Sostrates (so), den er für 300 Pfd. Sterling an einem Dr. Matti verkaufte. Da er ihn von seinem Bruder geschenkt erhalten zu haben behauptet, so mochte er, wie mancher andere Stein nach dessen Entwurf gearbeitet, der Käufer aber sein, was sein Name besagt. — Durchaus modern ist endlich die Darstellung eines sitzenden Mannes mit Satyrohren, der eine Bacchantin festzuhalten sucht, darüber die Inschrift *OCTPAT*, bei Panofka Gemm. mit Inschr. T. IV, n. 18.

Nach diesen Bemerkungen über die einzelnen Steine ist noch des Gesammtresultats zu gedenken, welches Stephani aus ihrer Betrachtung ziehen zu können glaubt, indem wir daran erkennen, dass auch die Angaben dieses Gelehrten, trotz des Aufgebots einer ganz besondern mikrologischen Sorgfalt, noch immer einer strengen Controle bedürfen. Er sagt S. 234: „Ueberblickt man sie noch einmal in ihrer Gesammtheit, so lässt sich auch der innere Zusammenhang so deutlich durchschauen, als man dies jemals bei Fälschungen dieser Art hoffen kann. — Den Ausgangspunkt bildet der Stein mit der stieropfernden Nike, der vor 1723 geschnitten ist, wenn er auch erst 1754 von Natter publicirt wurde. Wenn ihn Stosch schon 1723 besass, so veröffentlichte er ihn vielleicht absichtlich nicht.“ Schon vorher hatte er bemerkt (S. 232): „Ich bedaure nicht zu wissen, in welchem Jahre Natter nach Rom kam, von wo er erst 1732 nach Florenz berufen wurde. Wenn er schon vor 1723 in Rom war, so würde ich keinen andern, als ihn für den Verfertiger halten, da er den Stein zuerst bekannt machte und seine frühesten Arbeiten mit dem Styl dieses Bildes sehr wohl überein-

stimmen.“ Natter ward 1705 geboren (s. z. B. Baur biogr. Handwörterbuch IV, S. 16); nachdem er sechs Jahre Juwelier gewesen war, ging er (also wohl gegen zwanzig Jahr alt) nach der Schweiz, wo er etwa eben so lange arbeitete; von dort nach Venedig, und hier erst ward er ganz Steinschneider, zunächst jedoch in der Weise, dass er nur Wappen schnitt. Erst als er (etwa 1732) nach Florenz kam, fing er auf Stosch's Veranlassung an, sich im Copiren und Nachahmen des Antiken zu üben (Natter Méth. préface p. 31 u. 33). Dass Natter vor 1723 die Nike geschnitten, ist also geradezu unmöglich. Aber woher weiss überhaupt Stephani so bestimmt, dass der Stein damals schon existirte? Er schliesst dies bloss, um den Schluss als Grundlage für weitere Folgerungen zu benutzen. Um nämlich einen Stützpunkt für das Vorkommen des Sostratos in Gemmeninschriften zu finden, weist er auf ein Marmorwerk mit gleicher Inschrift hin, von welchem die Gemme der Nike eine directe Copie sei: Lajard, Culte de Vénus, pl. 11, 1. Die Uebereinstimmung zwischen beiden ist allerdings frappant, aber nur zu frappant, wenn man Lajard's Bemerkungen (S. 177) weiter verfolgt. Lajard erhielt die Skizze des angeblichen Marmors von einem Bildhauer Lange, der weder aus dem Gedächtnisse, noch durch eine schriftliche Notiz die Sammlung anzugeben wusste, in der er das Monument während seines Aufenthalts zu Rom gesehen und gezeichnet. Er vermuthet es nur im Giardino della Pigna des Vatican. Die Nachforschungen, welche Lajard dort hat anstellen lassen, haben indessen keinen Erfolg gehabt. Betrachten wir nun die Composition genauer, die in der Skizze ohne eine das Ganze umschliessende Linie gegeben ist, aber sich augenscheinlich nur für einen bei Reliefs sehr ungewöhnlichen ovalen Raum eignet, so werden wir vielmehr zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass sie nichts ist, als eine vergrösserte Zeichnung der Gemme. Die Angabe des angeblichen Maasses in der Erklärung der Tafeln 0,812 m., scheint sich auf die etwa achtfache Vergrösserung des Bildes in der Zeichnung zu beziehen. Damit aber verliert die ganze Stephani'sche Hypothese über den Ursprung des Namens des Sostratos ihre Grundlage; und wir werden somit auf die Inschrift der an erster Stelle angeführten farnesischen Gemme als muthmaasslichen Ausgangspunkt der Fälschungen hingewie-

sen, deren weitere Prüfung dadurch um so dringender geboten erscheint.

Thamyras.

Auf einem Carneol, der aus dem Besitz des Baron Albrecht in die wiener Sammlung gekommen sein soll, ist eine Sphinx dargestellt, welche sich mit dem linken Hinterfusse in dem Haare ihres zurückgebeugten Kopfes kratzt; hinter ihr liest man die Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ*: Stosch t. 69; Bracci II, t. 113; Winck. Descr. III, 32; Lippert I, 924; Raspe 129; pl. 4; Cades III, B, 84; C. I. 7196. Köhler S. 199 hält die Arbeit des Steins für alt; „die Aufschrift aber, die auf den Abdrücken fast nicht zu erkennen, ist in einem hohen Grade verdächtig. In der Beschreibung begeht Bracci eine Menge Irrthümer. Erstlich spricht er von der Einfassung des Feldes, die man gewöhnlich auf den Käfern finde; allein weder im Kupfer des Stosch, noch in den Abdrücken ist sie zu bemerken.... Zweitens behauptet er, dem zu Folge, was ihm Johann Pichler gesagt habe, sei der Steinschneider griechisch-hetrurischer Abkunft. Ohne auf eine sich selbst widersprechende Bemerkung wie diese zu antworten, erinnere ich, dass, da die Sphynx (wie Köhler merkwürdiger Weise schreibt) nicht das geringste vom hetrurischen Style besitzt, sie eben so wenig eine hetrurische Aufschrift und Einfassung des Feldes haben könne. Denn so seicht eingeschnittene Schrift und Einfassungen sind weder auf hetrurischen Käfern, noch auf den so sehr seltenen Gemmen des frühesten griechischen Styls bis jetzt gefunden worden. Auch sind auf den genannten beiden Arten von Gemmen die Aufschriften niemals in so kleinen Buchstaben gegraben als diejenigen sind, welche die Verfälscher im achtzehnten Jahrhundert aufgebracht haben und die uns beim ersten Blick den Betrug ankündigen.“ Stephani (Angebl. Steinschn. S. 220), der Köhler's Ansicht über die Inschrift theilt, fügt noch hinzu, dass „ein antiker Künstler seinen Namen auf diesem Steine sicher im Abschnitte angebracht haben würde.“ Ich habe namentlich die Worte Köhler's ausführlich angeführt, weil sie zeigen, wie wenig zuweilen selbst positiven Behauptungen bei ihm zu trauen ist. Denn was er über Einfassung und Schrift bemerkt, ist thatsächlich falsch, so dass er offenbar nach sehr mangelhaften Abdrücken geurtheilt hat. Die Ein-

fassung (und dies hat auch schon Stephani bemerkt) ist wirklich vorhanden. Der Styl der Arbeit ist der freiere, aber immer noch durch eine gewisse Schärfe charakterisirte der Scarabäen; und diesem Styl entsprechend tragen auch die Buchstaben einen ältern Charakter, so namentlich das M. Weiter aber ist die Inschrift keineswegs übermässig klein, sondern dem gegebenen Raume durchaus entsprechend, und in dem mir vorliegenden Abdrucke vollkommen deutlich und kräftig und weit besser lesbar als auf vielen anderen Gemmen. Was ferner Stephani's Bemerkung betrifft, so konnte auf diesem Steine die Inschrift im Abschnitte gar nicht angebracht werden, weil ein solcher gar nicht vorhanden ist. Wenn nun endlich Stephani meint, die Annahme, dass der Name aus der Marmorinschrift eines Vascularius L. Maelius L. l. Thamyrus (Grut. 643, 4) entlehnt sei, werde unterstützt durch die Seltenheit des Namens, so wie dadurch, dass schon Stosch beide Personen zu identificiren gesucht, so kann die noch durch nichts bewiesene Annahme einer Fälschung durch die ebenso gewagte Vermuthung über die Quelle ihrer Entstehung keineswegs an Glaubwürdigkeit gewinnen. Es bleibt also nur noch die Frage übrig, ob wir wirklich den Namen eines Steinschneiders vor uns haben. Tölken (Sendschreiben S. 56) denkt an „den Besitzer, der damit siegelte, vielleicht mit schalkhafter Hindeutung auf die Zeit böser Kaiser, wo die Hüterin der Geheimnisse sich bedenklich hinter dem Ohre kratzen muss.“ Das Letztere scheint mehr ein Scherz, als ein ernsthafter Erklärungsversuch. Dagegen weicht der oben angedeutete Charakter der Schrift von dem der anderen sicheren Künstlerinschriften nicht unwesentlich ab und ebensowenig verräth sich in der, wenn auch guten Arbeit eine bestimmte künstlerische Individualität, dass wir von vorn herein nicht erwarten dürfen, ihr den Namen eines Künstlers beigefügt zu sehen.

Ueber einen zweiten Stein mit dem Namen des Thamyras handelt Stephani (Angebl. Steinschn. S. 220) sehr ausführlich. Es ist ein Camee der Beverley'schen Sammlung, mit dem Bilde eines sitzenden Kindes und der vertieft geschnittenen Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ*: Cades II, O, 6. Die Darstellung ist nach Clarac p. 215 dieselbe, wie bei Caylus rec. I, pl. 45, 2; Eckhel p. gr. t. 30. Ueber das Alter der Arbeit

wage ich nicht ein bestimmtes Urtheil auszusprechen. Im Styl jedoch vermag ich nicht einmal „eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem der Sphinx“ anzuerkennen. Das Bild zeigt allerdings „eine freie gewandte Formenauffassung“, aber eine sehr skizzirte Behandlung. Ebenso ist die Inschrift von derjenigen der Sphinx wesentlich verschieden, sowohl in den ganz abweichenden Formen der drei ersten Buchstaben als im Charakter des Schnittes, indem hier die Buchstaben an den Enden mit Punkten versehen sind. Nehmen wir dazu, dass durch die Inschrift der Sphinx schwerlich ein Künstler bezeichnet ist, so werden wir nicht anstehen, in der Inschrift des Kindes eine moderne Fälschung anzuerkennen.

Ein dritter Stein, ein behelmter Krieger neben einem Pferde, mit der Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ* im Abschnitt, in der Sammlung des Prinzen von Isenburg (Cades IV, A, 50) wird von Dubois bei Clarac (p. 215) eine moderne Arbeit genannt, und ebenso urtheilte Köhler, der Rega für den Verfertiger hielt: Köhler ges. Schriften IV, S. 75 nach einem Referat Heyne's in den Gött. Gel. Anz. 1800, St. 48; Stephani Angebl. Steinschn. S. 221.

III. Namen, welche nur durch falsche Inschriften überliefert oder nicht auf einen Steinschneider zu beziehen sind.

Aepolianus.

Bärtiger Kopf, ohne hinlänglichen Grund für Marc Aurel gehalten, darunter AEPOLIANI, auf einer Paste nach einem Steine im Besitze des Herzogs von Devonshire: Stosch t. 2; Bracci I, t. 3; Winck. Descr. IV, 267; Cades V, 509. Köhler will S. 184 die Echtheit des Steines sowohl als namentlich der Inschrift bezweifeln, worin ihm von Stephani S. 346 widersprochen wird. Denn hätte man einen Künstlernamen fälschen wollen, so würde man schwerlich lateinische Buchstaben und einen gänzlich unbekannten Namen gewählt haben. Eben deshalb aber werden wir die Inschrift mit Stephani auf den Besitzer oder auf die dargestellte Person zu beziehen haben. Dagegen muss ich dem Verdammungsurtheil Köhler's über einen zweiten Stein dieses angeblichen Künstlers aus der Sammlung de la Turbie vollkommen beistimmen: Millin Pierr. gr. inéd. pl. 32. Denn die Bewegung des in leb-

haftem Tanz dargestellten Bacchanten ist nur zu sehr, was Millin darin sah: ce qu'on appelle aujourd'hui une pirouette, um nicht für ganz modern gehalten zu werden. Dazu muss die Inschrift *ΑΙΠ ΟΛ Ι. Φ*, mag man das *Φ* für *Φρυνίχου* oder *Φρονίμου* oder für *ΦΗΚΙΤ* erklären, durch ihre unstatthafte Abkürzung unsern Verdacht noch mehr bestärken, dass sie einfach von der lateinischen Inschrift des ersten Steines entlehnt ist. Eine Wiederholung des angeblichen Marc Aurel mit Aepolians Namen citirt Murr p. 41 aus Reiz Mus. Franciani descriptio I, p. 310, n. 1322; einen modernen Stein mit gleicher Aufschrift und mittelmässiger Darstellung eines römischen Triumphes Dubois bei Clarac p. 5. — C. I. 7141.

Agathemeros.

Sein Name findet sich neben einem Kopfe des Sokrates auf einem Carneol, der früher in van der Marck's, dann des Herzogs von Devonshire (oder Portland's) Besitz, jetzt der Blacas'schen Sammlung angehört: Stosch t. 4, Bracci I, t. 6; Worlidge t. 54; Winck. Descr. IV, 61; Lippert II, 344; Raspe 10240; Cades IV, B, 62; R. Rochette Lettre p. 106; C. I. 7132. Köhler sagt S. 185: „Es ist nichts mehr, als eine kleine unbedeutende furchtsam ausgeführte Arbeit, in die, um ihr ein altes Ansehen zu geben, viel mit der Demantspitze gekratzt ist. Ebenso ängstlich sind die Buchstaben der Aufschrift, deren Neuheit sogleich ins Auge fällt.“ Hiergegen will ich wenigstens so viel bemerken, dass mir in dem Kopfe der Typus des Sokrates so vortrefflich erfasst erscheint, wie kaum in einem andern Exemplare der Stoschischen Abdrücke. Wenn ich trotzdem in der Inschrift den Namen eines Künstlers nicht anzuerkennen vermag, so hat dies seinen Grund darin, dass die letzte Silbe derselben durch den Hals von dem Anfange getrennt erscheint: *ΑΓΑΘΗΜΕ* || *ΡΟΣ*, wofür ich unter den sicheren Künstlerinschriften keine Analogie finde.

Akmon, s. Admon, Abth. II.

Akylos.

Raspe n. 6225; C. I. 7142: *ΑΚΥΛΟΥ* auf einem Carneol mit der Darstellung einer Aphrodite im Bade, der Eros einen Spiegel vorhält, nach Köhler (S. 73) aus der Zeit des gänzlichen Verfalles der römischen Kunst. Der Umstand, dass die Aufschrift in sehr grossen Buchstaben auf beide Seiten

der Darstellung vertheilt ist, und dass sie auf dem Steine lesbar im Abdrucke verkehrt erscheint, rechtfertigen die Ansicht Köhler's, dass wir hier nicht mit Visconti und Millin den Namen eines römischen Steinschneiders, sondern den des Besitzers zu erkennen haben. — Die Inschrift *AKYΛOY* neben einem Pferde auf einer Stoschischen Schwefelpaste (Raspe 13219) ist vielleicht als der Name des Pferdes zu deuten.

Alexandros.

Bei Stosch t. 6 und Bracci I, t. 9 finden wir einen Camee von fünf Schichten mit dem Bilde eines Eros neben einem Löwen und zwei weiblichen Gestalten hinter demselben, darunter die Inschrift *ΑΛΕΞΑΝΔ . Ε.* Aber schon Raspe (Introd. p. XXXIX) hat darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier mit einem Künstler des sechszehnten Jahrhunderts, Alexandro Cesari oder richtiger Cesati (vgl. R. Rochette Lettre p. 109), mit dem Beinamen il Greco zu thun haben, und dass sogar dieser Camee von Vasari ausdrücklich als sein Werk erwähnt wird. Hiernach wird man gern Köhler beistimmen, wenn er (S. 104) die Inschrift:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
EΓoIEI

hinter einem „nicht übel geschnittenen Profilkopf eines unbärtigen Mannes, aber weder von sehr schöner, noch sehr ausgeführter Vollendung“ in der florentiner Sammlung ebenfalls für ein Werk dieses Künstlers erklärt (vgl. auch Dati Vite de' pittori p. 194, n. 1). — Ob dagegen eine Gemme mit einem Kopfe, den man Ptolemaeus Alexander genannt hat, und der Inschrift *. ꓭ . ΠƎƎΛΑ* (Caylus Rec. V, t. 53, 4) hierherzuziehen ist, möchte ich bezweifeln. Denn der im C. I. 7144 versuchten Auflösung *Ἀλέ(ξανδρος) ἐπ(οίει) $\bar{\beta}$* scheint die des Caylus: *Ἀλέξανδρος ἐπιφανὴς βασιλεὺς* doch vorzuziehen, wenn freilich auf einem wirklich alten Werke eine solche Abkürzung sich schwerlich wird nachweisen lassen. — Auf einer Gemme endlich, die Minervini (Bull. Nap. IV, p. 22) beschreibt, findet sich um einen Apollo herum die Inschrift

ΕΞΑΝΔ
ΑΛΥΟϘ

die schon wegen dieser Vertheilung nicht auf einen Künstler bezogen werden kann.

Allion.

Die am längsten bekannte Gemme, auf der man diesen Namen zu lesen glaubte, ist ein kleiner Carneol des florentiner Museums, früher im Besitz Leonardo Agostini's: Gemm. I, t. 41 (1686); Canini Iconogr. n. 92; Maffei Gemm. I, t. 87; Stosch t. 8; [Gori Mus. flor. II, 2, 2]; Bracci I, t. 10; [Lippert III, 102]; Raspe 2868; Köhler S. 61. Dargestellt ist ein lorbeerbekränzter unbärtiger Profilkopf, in dem man theils Apollo, theils Herakles oder auch den Kopf eines Athleten zu erkennen geglaubt hat. Welche Benennung den Vorzug verdient, mag ich nicht entscheiden. Eben so schwer ist es aber, über die Inschrift ein bestimmtes Urtheil abzugeben, die sich hinter dem Kopfe befindet. Dass sie nicht *ΑΛΛΙΟΝ* lautet, hat Köhler im Widerspruch fast mit allen Früheren behauptet (nur Canini giebt *ΔΑΛΙΟΝ*) und ist darüber von R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 111) und Clarac p. 27 heftig angegriffen worden. Er sagt: „Ich bin ferner der Meinung, dass die einzige Art, wie diese sehr kleine Schrift *ΑΛΛΙΟΝ*, im Falle sie wirklich alt und echt ist, gelesen werden kann, *ΔΑΛΙΟΝ* ist, das ist „den Gott von Delos“, oder „den delischen Gott“, wobei man verstehen muss „sehet ihr hier“, oder „verehre ich“; ein auf griechischen Münzen sehr gewöhnliches Verfahren, von ähnlichen kurzen Sätzen bloss den Hauptgegenstand im Accusativ zu schreiben.“ Gewöhnlich ist nun dieses Verfahren trotz der Bemerkung Stephani's (bei Köhler S. 262 und 249) gewiss nicht, und ich zweifle, ob sich die vorgeschlagene Deutung überhaupt hinlänglich begründen lässt. Dagegen muss ich Köhler's Ansicht über die Lesung der Inschrift dahin bestätigen, dass auf einem guten Cades'schen Abdrucke der erste Buchstabe deutlich *Δ* ist. Wie demnach auch die Inschrift zu deuten sein mag: den Namen eines Steinschneiders Allion enthält sie nicht; und alle Steine, welche später bekannt wurden und einen solchen enthalten, sind also mit doppelter Vorsicht zu betrachten; und wenn sich grammatisch die Form *ΑΛΛΙΩΝ* noch rechtfertigen lässt (Letronne: Ann. dell' Inst. XVII, p. 268), so ist dagegen *ΑΛΛΙΟΝ* auch von dieser Seite gewichtigen Bedenken unterworfen. Dies gilt zunächst von einem Camee mit demselben oder einem ähnlichen Kopfe und der Inschrift *ΑΛΛΙΟΝ* bei Raspe 2833. Ferner werden

dadurch die Zweifel Visconti's (Op. var. II, p. 284) an der Echtheit der so gefassten, aber auf dem Stein rechtläufigen Inschrift eines Carneols unterstützt, auf dem der Kopf des Odysseus dargestellt ist, früher im Besitz Hamilton's, später im Museum Worsleianum (t. 23, 6); Abdrücke bei Cades XXII, P, 252 unter den modernen.

Nur aus Bracci I, t. 11 kenne ich einen Sardonyx mit dem Namen *ΑΛΛΙΩΝ* unter einem schreitenden Stiere, vormals im Besitz von Thomas Hollis. Da das Bild eine Wiederholung des bekannten mit dem Namen des Hyllos bezeichneten Steines (nur mit Weglassung des Epheu und des Thyrsus, und unter Hinzufügung einer Mondsichel über der Schulter des Thieres), und dasselbe öfter zu Fälschungen benutzt worden ist, so muss Köhler's Verwerfungsurtheil (S. 156) mindestens wahrscheinlich erscheinen.

Unter den Steinen mit dem Namen im Genitiv *ΑΛΛΙΩΝΟC* ist der bekannteste ein Carneol, aus der Strozzi'schen Sammlung in die des Herzogs von Blacas übergegangen, auf dem eine an einen Pfeiler gelehnte Leierspielerin dargestellt ist: Stosch t. 7; [Gori Mus. flor. II, t. 7, 8]; Bracci I, 13; Winck. Descr. II, 1262; [Lippert I, 755]; Raspe 3446; Cades II, C, 24; Köhler S. 155. Ob die Steinart, ein rother, trüber abendländischer Carneol nach Köhler, gegen das Alter der Arbeit spricht, vermag ich nicht zu beurtheilen. Der Typus der Darstellung stimmt ziemlich genau mit einer sicher antiken des Onesas überein, die aber weit anspruchsloser und dem antiken Kunstsinne entsprechender behandelt ist. Verdacht erregt ferner, dass der Stein unten und an der Seite mit einer gewissen Absichtlichkeit beschädigt erscheint, „entweder um ihm ein altes Ansehen zu geben, oder weil man mit dem Untertheile oder mit dem rechten Fusse, von dem das Vorhandene wenig verspricht, nicht sehr zufrieden war," wie Köhler bemerkt. Endlich dienen auch die schlechten Formen der Buchstaben keineswegs zur Empfehlung des Ganzen. Wenn daher auch keines dieser Bedenken einzeln zur Entscheidung der Frage nach der Echtheit genügen sollte, so ist doch ihr Zusammentreffen zu einer solchen gewiss hinreichend.

Ein Chalcedon des Lord Besborough, auf dem ein Satyr und eine Bacchantin sitzt, daneben ein anderer flöteblasender Satyr und eine Herme, zur Seite die Inschrift *ΑΛΛΙΩΝΟC*,

wird von Köhler S. 164 eine in neuem und schlechtem Geschmack erfundene und ausgeführte Arbeit genannt: Lippert III, 279; Raspe 5267. Wahrscheinlich identisch ist das Bacchanal mit dem Namen des Allion [Natter Catal. Besbor. p. 9], welches Dubois [bei Clarac p. 28] eine Arbeit des Flavio Sirleti nennt, ebenso wie eine Darstellung der Ermordung Cäsars, der Minerva, der Venus und des Amor. Zweifelhaft ist mir, ob davon verschieden ist ein Stein des Museum Mead [p. 249], von dem Bracci II, p. 53 sagt: Questo sigillo fu scolpito in acqua marina da Flavio Sirleti sopra l'originale d'una gemma antica, opera d'Allione, con l'iscrizione del suo nome *ΑΛΛΙΩΝΟΣ*. — Eine andere noch mehr obscöne Darstellung, Nessus und Deianira, soll Lippert erwähnen. Doch ist über sie nichts weiter bekannt.

Der Name *ΑΛΛΥΩΝ* auf einem Carneol des Grafen Firmiani mit dem Bilde einer sogenannten Meervenus ist nach Bracci's Zeugniss und unter Beistimmung Alfani's und der beiden Pichler ein moderner Zusatz: Bracci I, t. 12. — In keiner Weise beglaubigt ist die Inschrift *ΑΛΛΥΩΝ* neben einem römischen Kopfe bei Raspe 12165. — Der Name Allionou neben einem Triumph des Eros in der Fejervary'schen Sammlung ist natürlich modern: Gerhard's Arch. Anz. 1854, p. 431. — Die Inschrift *ΔΑΛΙΩΝΟΣ* auf einem fragmentirten Chrysolith der Demidoff'schen Sammlung verräth sich durch ihre Fassung leicht als mit Benutzung des an erster Stelle angeführten Steins gefertigt. Dargestellt sind die Füsse eines Hermaphroditen, hinter dem ein ausgebreiteter Mantel herabhängt: Cades II, B, 324.

Endlich ist hier noch von einem Amethyst, vormals in der Smeth'schen, jetzt in der niederländischen Sammlung, zu handeln, der von Hemsterhuis in einer besondern Schrift behandelt worden ist: Lettre sur une pierre antique du cab. de Smeth, 1762, vgl. de Jonge Notice p. 153, n. 18. Die Darstellung, eine Nymphe auf einem Hippokampen nebst zwei Delphinen, wird hinsichtlich ihrer Anordnung von Köhler S. 63 einer scharfen Kritik unterworfen, der ich beistimmen muss, indem auch mir das Ganze nach der Abbildung durchaus den Eindruck einer modernen Erfindung macht. Es kommt daher schliesslich wenig darauf an, ob die Inschrift auf dem Stein *ΔΑΛΙΩΝ* zu lesen ist, wie Letronne behauptet

(Ann. d. Inst. XVII, p. 268), oder *ΑΑΑΙΩΝ*, wie R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 111).

Almelos.

Die Inschrift auf einem Steine mit der Darstellung des citherspielenden Achilles, welche man *ΑΑΜΗΓΟΥ* deuten zu müssen glaubte, wird im C. I. 7135 in Ἀ[δ]μή[τ]ου emendirt. Allein ein Blick auf die Abbildung bei Caylus (Rec. de 300 têtes n. 294) lässt keinen Zweifel übrig, dass wir es hier mit dem bekannten Steine des Pamphilos zu thun haben, indem man fälschlich *ΠΑΜΗΟΥ* statt *ΠΑΜΦΙΛΟΥ* las.

Alpheos und Arethon.

Der Camee mit einem männlichen und einem weiblichen Bildnisse und der Inschrift:

ΑΛΦΗΟϹ
ϹΥΝ
ΑΡϾΘѠΝΙ

zwischen den beiden Köpfen, befand sich Jahrhunderte lang in einem französischen Kloster, wo er für den Trauring des Joseph und der Maria gehalten wurde, wodurch es sich erklärt, dass die höchsten Stellen der Köpfe durch häufiges Küssen andächtiger Verehrer sehr abgenutzt sein sollen. Erst gegen das Jahr 1700 erkannte man aus der Inschrift den Irrthum, worauf der Stein von den Mönchen verkauft und Eigenthum der Abtei Saint-Germain-des-Prés und später des petersburger Museums wurde. Publicirt wurde er zuerst von Montfaucon (Supplem. Antiq. III, pl. 7, ohne die Inschrift, von der jedoch im Text p. 26—27 die Rede ist), sodann von Caylus (Hist. de l'Acad. des inscr. T. 27, p. 167 und [Abhandl. deutsch von Meusel, II, S. 274, Taf. M]); Bracci I, 14. Die zuerst von Montfaucon behauptete Aehnlichkeit der Köpfe mit Germanicus und Agrippina wird von Köhler (S. 85) in Abrede gestellt, welcher nur unbekannte Köpfe aus ihrer Zeit erkennt. Stein und Inschrift sind also unzweifelhaft antik. Dass aber in der letztern die Namen von zwei Künstlern zu erkennen seien, scheinen mir Köhler (a. a. O.) und Stephani (S. 278) mit Recht in Abrede zu stellen. Ich will keinen Nachdruck darauf legen, wie es wenig wahrscheinlich ist, „dass um die Zeit des Augustus, wo das Steinschneiden ... so eifrig geübt wurde, zwei Brustbilder auf einem nicht grossen Camee, die ein Künstler in kurzer Zeit

vollenden konnte, von zwei dazu vereinten Steinschneidern sollten gearbeitet worden sein.« Auch an den vertieft geschnittenen Buchstaben würde ich nicht, wie Stephani, Anstoss nehmen. Dagegen ist die Bemerkung Stephani's, sofern sie mit unbefangenem Auge gemacht ist, von Wichtigkeit, dass sich zwischen dem Schnitte der Bilder und der Buchstaben eine wesentliche Verschiedenheit finde, und dass demnach die letzteren erst später, wenn auch natürlich noch im Alterthum von anderer Hand hinzugefügt scheinen. Dazu kommt aber als wichtigstes Moment die Fassung der Inschrift, indem, so weit unsere Kenntniss reicht, auf Kunstwerken die Namen von zwei gemeinsam arbeitenden Künstlern nie durch *σὺν* oder *cum* verbunden erscheinen. Denn richtig weist Stephani darauf hin, wie die von R. Rochette (Lettre p. 114) angeführte Stelle bei Plinius (36, 38: Craterus cum Pythodoro, Polydeuces cum Hermolao etc.) für den Styl der Monumentalinschriften nichts beweisen kann. „Hingegen ist es in römischer Zeit ganz gewöhnlich, dass griechische und lateinische Weih-Inschriften nur die Hauptperson von den Weihenden im Nominativ nennen, die Namen der übrigen aber mit den Präpositionen *σὺν* oder *cum* an diesen anknüpfen, z. B. C. I. 2925; Murat. p. 1977, 6; 1978, 8.“ So werden wir denn nach Köhler's Vorgange Alpheos und Arethon für diejenigen erklären müssen, welche die Gemme irgend einer Gottheit geweiht hatten, zumal da die Sitte der Weihung und Aufbewahrung von Gemmen in Tempelschätzen (wie im Mittelalter in den christlichen Kirchen) durch Köhler hinlänglich nachgewiesen ist.

Durch diese Deutung werden alle weiteren Steine, in denen diese Namen vorkommen, von vorn herein verdächtig. Der erste darunter ist ein Camee mit dem Kopfe des Caligula, einst in Azincourt's Besitz: Caylus a. a. O.; Bracci I, 15; C. I. 7146. Hier würde, selbst die Echtheit angenommen, schon die Vertheilung der Inschrift auf beide Seiten des Bildes:

ΑΛΦ *ΗΟϹ*
ϹΥΝ
ΑΡΕ *ΘѠΝΙ*

gegen die Annahme von Künstlernamen sprechen. Die Ar-

beit des Kopfes selbst mit Köhler (S. 89) zu verdächtigen, liegt zunächst kein genügender Grund vor.

Unter den Steinen mit dem Namen des Alpheos allein ist am bekanntesten ein Sardonyxcamee, der aus dem Besitz des Cardinal Albani zuerst in die Diering'sche, dann in die Marlborough'sche Sammlung überging: Bracci I, t. 16; Lippert II, 275; Raspe 7823, pl. 45; Cades IV, A, 69; C. I. 7145. Dargestellt ist eine Biga, von einer Victoria gelenkt, neben ihr ein bärtiger Krieger mit Helm, Schild und Speer, dem eine andere Frau, ihn zu bekränzen, entgegen kommt; im untern Abschnitte die Inschrift *ΑΛΦΗΟΣ*. Köhler verwirft natürlich dieselbe, indem er richtig dabei bemerkt, dass die beiden mittelsten Buchstaben sehr nahe an einander, die zwei am Anfange und die zwei am Ende hingegen sehr weit von einander stehen. Uebrigens sei dieser Camee schön gearbeitet, und die Vorstellung gehöre zu den seltneren; welches Urtheil mir gerade in Köhler's Munde auffällig erscheint. Denn an den Pferden ist z. B. die Stellung der Füsse durchaus fehlerhaft. Ob der Krieger auf oder neben dem Wagen steht, ist nicht deutlich. Die rechten Arme der Victoria und des Kriegers bilden sehr unangenehme parallele Linien und dem Ganzen endlich mangelt es an antiker Frische und Lebendigkeit, so dass ein Zweifel an dem Alter der Arbeit gewiss gerechtfertigt erscheint.

Ueber einen Stein im Besitz F. v. Pulszky's bemerkt dieser in Gerhard's Arch. Anzeiger 1854, S. 432: „Zu den schönsten Gemmen, die ich kenne, gehört der grossartige Kopf Juno's mit Diadem, Schleier und Scepter, im edlen Profile an die Münzen Metaponts erinnernd, der, in einen braunen, feurigen Sard geschnitten, sich ebenfalls in meiner Sammlung befindet. Der Name *ΑΛΦΗΟΥ* unter dem Halse ist unzweifelhaft alt, die Buchstaben sind klein, sehr rein und hart ausgeführt." Der Verdacht, den der Name erwecken muss, wird hier noch dadurch bestärkt, dass sich in derselben Sammlung angebliche Werke des Alexas, Hyllos, Dioskurides befinden, welche schwerlich sämmtlich für echt zu halten sind.

Von einigen anderen Steinen spricht Winckelmann Descr. p. 380: Penthésilée renversée de son cheval et soutenue par Achille, se voit sur un beau camée de Mr. Diering, amateur

anglais, qui — a encore un vieux guerrier moribond avec le nom du graveur *AΛ+HOC*, c'est-à-dire *AΛΦHOC*. Hiermit ist eine andere Stelle zu verbinden, in den später erschienenen Mon. ined. p. 190, wo es von der Figur eines schiffbrüchigen, auf dem Felsen sitzenden Aiax heisst, sie gleiche ad un intaglio in agata sardonica col nome dell' antico incisore *AΛΦHOC*, il cui possessore è il sig. Antonio Pichler, Tirolese, celebre incisore in Roma. Del medesimo antico artefice possiede il sig. Diering Inglese un bel cammeo rappresentante Achille che abbracria Pentesilea moribonda. Es ist hiernach nicht klar, ob Winckelmann zwei oder drei Steine im Auge hatte. Den sterbenden Krieger nennt Bracci I, p. 83 ein Werk Pichler's. Aber auch von dem übrigens antiken Steine mit der Darstellung der Penthesilea behauptet Bracci, dass die Inschrift von Pichler beigefügt sei, und ist der Aiax (in ziemlich strengem Scarabäen-Styl gearbeitet, bei Cades III, E, 327) von dem ersten Steine verschieden, so muss in solchem Zusammenhange der Umstand, dass er sich in Pichler's Besitz befand, ebenfalls gegen seine Echtheit sprechen.

Erwähnt werden ausserdem ein Camee der Venuti'schen Sammlung: Amor und Psyche oder Venus, die einen Schmetterling aus einem Brunnen hervorzieht, mit der Inschrift *AΛ·I·HOC*: [Amaduzzi Saggj di Cortona IX, p. 157]; Clarac p. 30; und der Raub der Proserpina aus der Poniatowski'schen Sammlung: R. Rochette Lettre p. 113.

Amaranthus.

Carneol der Praun'schen Sammlung: Herakles knieend, wie er den Bogen gegen die stymphalischen Vögel gespannt hat, rings herum AMAR-ANTHV-S: Raspe 5750, pl. 40, nach Amaduzzi [Saggj di Cortona IX, p. 148] einst Zarillo gehörig. Dass an einen Steinschneider nicht zu denken sei, sah schon Bracci II, p. 284. Dass aber schliesslich die lateinische Inschrift zu einer griechischen *AMAPANΘOY* geworden ist, beruht auf einer Verwirrung der Citate bei Clarac p. 32 und demzufolge auch im C. I. 7147.

AMΦO.

Schwarzer Jaspis (nach Köhler S. 92 dunkler Sarder); unbärtiger Kopf mit schmaler Binde, angeblich Rhoemetalces: Gori Inscr. etr. I, t. 2, 4; Mus. flor. II, t. 10, 3; Bracci I,

t. 17. Die Inschrift als Abkürzung von *AMΦOTEPOC* rechtfertigt Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 261) gegen Köhler, der übrigens an der Echtheit nicht zweifelt und nur die Beziehung auf einen Künstler abweist, mit Recht, da sie auf dem Stein rechtläufig steht.

Anaxilas, s. Herakleidas, Abth. I.

Antiochos.

Carneol, einst in Andreini's Besitz: Brustbild der Athene mit Helm, Aegis und Speer, *ANTIOXOY*: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 4; Winck. Descr. II, 188; Bracci I, t. 21, der p. 115 nicht ansteht, den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären. Der Name ward vielleicht von der Inschrift einer Statue der Athene in Villa Ludovisi hergenommen. — Auf einem Carneol bei Raspe n. 7064, t. 43 findet sich der Name nochmals, auf beide Seiten der dargestellten Figur, eines Amor, vertheilt *ANTIO — VOX*, wo ich die Beziehung Köhler's (S. 68) auf den Namen des Besitzers nur deshalb nicht billige, weil mir die Composition in ganz auffallender Weise modern erscheint. — Einem Steinschneider Antiochos legte Bracci (I, t. 22) einen Frauenkopf, nach der Haartracht etwa aus Hadrian's Zeit, bei: Cades V, 459. Die Grösse der Buchstaben, die Form *ANTIO — XIC* und die Vertheilung auf zwei Seiten des Kopfes machen die Beziehung auf die Besitzerin oder die dargestellte Person wahrscheinlicher (vgl. Köhler S. 68). Murr S. 48 erklärt sogar, freilich ohne Angabe bestimmter Gründe die Inschrift für modern. — C. I. 7152.

Antiphilos.

Nur aus den nicht hinlänglich klaren Angaben des C. I. 7153 kenne ich eine von Chishull Itin. p. 165 herausgegebene Gemme aus der Neufville'schen Sammlung zu Leyden. Die Namen *ΔPAKΩN* || *ΘEAΓENOYΣ* || *AΛKIMOΣ* || *TOΞOTHΣ* || *AΘHNA* „apposita erant opinor imaginibus in gemma expressis.“ Welcher Art diese Bilder waren, wird nicht gesagt, ja es lässt sich sogar zweifeln, ob deren überhaupt vorhanden waren. In aversa parte in qua nomen secundo casu positum (*ANTIΦIΛOY*), arcus est incurvus cum pharetra et telo. Neben diesen einfachen Attributen wird man schwerlich einen Künstlernamen erwarten; und denselben auf die etwaigen Darstellungen der andern Seite zu beziehen, liegt noch ferner, während uns nichts hindert, hier den Namen des Besitzers zu sehen.

Apollodotus.
Auf einem Carneol der vormaligen barberinischen Sammlung ist das Brustbild der Minerva, dem des Aspasios in der ganzen Anlage entsprechend, nur nach der entgegengesetzten Seite gewendet, dargestellt; davor liest man in grossen, derb eingeschnittenen Buchstaben *AΠOΛΛOΔOTOYΛIΘO*: Canini Iconogr. t. 91; [Bellori vet. philos. poet. et or. imag.; Baudelot de Dairval de l'util. des voyages I, p. 311]; Gronov Thes. ant. gr. II, t. 85; Stosch t. 10; Bracci I, t. 23; Winck. Descr. II, 189; Lippert I, 122; Raspe 1652; Cades I, H, 5; C. I. 7158. Der von de la Chausse Mus. Rom. I, 1, t. 7, ohne Inschrift publicirte, damals einem Engländer, Robert Harpeur, gehörige Stein ist wahrscheinlich von dem barberinischen nicht verschieden, wie auch in einer spätern Ausgabe (von 1746) bemerkt wird. Die Inschrift unterliegt hinsichtlich ihres Alterthums keinem Verdacht; wohl aber ist es zweifelhaft, ob sie mit dem Bilde gleichzeitig oder nicht vielmehr später, wenn auch noch im Alterthum hinzugefügt wurde, nicht um einen Steinschneider, sondern um den Besitzer zu bezeichnen. Denn die Grösse und Schwere der Buchstaben stehen nach Köhler's richtiger Bemerkung (S. 69) allerdings mit der Arbeit des Kopfes im Widerspruch. Nichtsdestoweniger hat man den Namen des Apollodotos als den eines Künstlers zu retten gesucht, indem man die letzten Buchstaben der Inschrift *ΛIΘOγλύφου* oder *—γλύπτου* ergänzte und nun den so gewonnenen Künstler für den Besitzer erklärte. Aber was berechtigt uns zu dieser Ergänzung? Mindestens eben so gerechtfertigt ist es, einfach *λίθος* zu lesen und hiermit würde dann für die Annahme eines Künstlernamens jede Stütze wegfallen.

Auf einem Carneol mit dem Bilde des sterbenden Othryades (Bracci I, t. 24; Raspe 7505; Cades IV, A, 13; C. I. 7157) ist die Inschrift *AΠOΛΛOΔOTOY* nach Bracci's ausdrücklichem Zeugniss in neuerer Zeit hinzugefügt worden.

Apollonides.
Unter den vier berühmtesten Steinschneidern, die allein Plinius (37, 8) einer Erwähnung würdigt, befindet sich auch Apollonides; er wird mit Kronios zwischen Pyrgoteles und Dioskurides genannt. Sein Name nun findet sich auf dem Fragment eines Sardonyx, welches aus Stosch's Händen in den Besitz

des Herzogs von Devonshire kam. Dargestellt ist eine liegende Kuh, an der jedoch der hintere Theil, der ganze Rücken und der obere Theil des Kopfes fehlen. Die Inschrift *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* steht im untern Abschnitt: Stosch t. 11; Bracci I, t. 25; Winck. VII, 19; Lippert II, 1032; Raspe 13108; Cades XV (O) 69; C. I. 7159. Nach Lippert soll Stosch dieses Fragment für tausend Guineen (?) verkauft haben, was Köhler (S. 169) zu der Behauptung genügen mochte, dass es „durch Stosch, jenen Beförderer bezeichneter Gemmen, wie man sie nennt, seinen Ursprung erhalten“ habe. Indessen fragt es sich, ob jener enorme Preis nicht eine Kunsthändlerfabel ist; und das verhältnissmässig sparsame Lob, welches Stosch seinem Steine in der Beschreibung ertheilt, unterstützt die Annahme einer Fälschung in gewinnsüchtiger Absicht von seiner Seite keineswegs. Dagegen ist es eine andere Frage, ob nicht Stosch selbst betrogen worden und nicht die Arbeit allerdings für neu zu halten ist. Köhler sagt: „Die Aufschrift des Namens ist gut genug gerathen, bloss einige Ungleichheiten in der Mitte der Buchstaben abgerechnet, um das zu sein, was sie sein sollte. Uebrigens darf niemand glauben, dass die Schönheit der Schrift ein sicheres Kennzeichen des Alterthums sein könne, und die höchst zart und fleissig ausgeführte Kuh beweist durch das Aengstliche und Furchtsame mehr als zu deutlich die Neuheit ihrer Abkunft.“ Ich gestehe, dass ich diesmal die Zweifel Köhler's theilen muss. Schon was die Inschrift anlangt, so musste es auffallen, dass sie auf dem Werke eines der berühmtesten Steinschneider des Alterthums so wenig elegant ausgefallen sein sollte; sie ist aber nicht nur wenig elegant, sondern sie verräth auch eine geringe Sicherheit und Freiheit. Zu dem aber, was Köhler über die Arbeit selbst bemerkt, will ich nur noch einen Punkt hinzufügen: das Terrain nämlich, auf welchem die Kuh liegt, scheint mir mehr eine modern naturalistische, als eine antik stylisirte Behandlung zu verrathen; und gehen wir von dieser Bemerkung aus, so werden wir auch im Uebrigen einen gewissen Mangel einer festen und bestimmten Stylisirung empfinden.

Eine vollständige liegende Kuh mit der Inschrift *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* befindet sich im haager Cabinet: de Jonge Notice

p. 157, n. 12. Aber schon Visconti (Op. var. II, p. 330, n. 556) zweifelt an der Echtheit, wenigstens der Inschrift, und dass sie aus der an Fälschungen reichen Sammlung des Hemsterhuis herstammt, muss diesen Verdacht nur bestärken. — Eine weidende Kuh mit gleicher Inschrift findet sich bei Raspe 13127 und Cades XV (O) 68; aber schon, dass es wiederum eine Kuh ist, macht diesen Stein, einen Amethyst von sorgfältiger, aber wenig geistreicher Arbeit, höchst verdächtig. — Ein Camee mit der Darstellung des Oedipus und der Antigone ist nach Köhler (S. 55) von Tettelbach in Dresden nach einem Entwurfe Casanova's geschnitten. — Die lateinische, in grossen Buchstaben um eine Maske herumlaufende Inschrift APOLLONID || ES (Winck. Descr. II, 1353) hat natürlich mit dem Steinschneider nichts zu thun. — Die Artemis bei Spon (Misc. p. 122) endlich ist nicht ein Werk des Apollonides, sondern des Apollonios.

Archion.

Auf einer dem Onyx ähnlichen Paste (nach den de Thoms'chen Tafeln IV [XIII], 2) oder auf einem Carneol (nach de Jonge Notice p. 149) sehen wir eine Venus dargestellt, wie sie auf dem Fischleibe eines Triton sitzend einen kleinen bogenspannenden Amor auf ihrem Schoosse hält. Die Inschrift *APXIO* || *NOC* findet sich auf dem über den Schenkel gelegten Gewandstück. Wenn nun die de Thoms'schen Gemmen mit Künstlerinschriften schon an sich verdächtig sind, so wird dieser Verdacht noch verstärkt erstens durch die ungewöhnliche Art, in welcher der Name angebracht ist, sowie ihre Vertheilung; denn zwei andere Steine, die man zur Vergleichung anführen könnte, mit den Namen *XЄΛY* und *AΞEOX* stammen aus derselben Quelle. Sodann spricht für die Unechtheit die falsche Form *'Αρχίονος* für *'Αρχίωνος*. Endlich zeigt die Composition, trotz der antiken Motive, welche benutzt sind, in vielen Stücken, namentlich in der Art der Zusammensetzung des Triton mit den Vorderkörpern von drei Löwen, sowie in der Stellung und Haltung des Amor, einen entschieden modernen Geist. — Verdacht gegen die Echtheit der Inschrift äussert bereits Bracci I, p. 145.

Arethon, s. Alpheus.

Aristoteiches.

Scarabäus in Smaragd-Pras, aus der Gegend von Pergamum

stammend; Löwin in drohender Stellung; darüber deutlich *ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ*: [Novelle litter. di Firenze 1787, n. 48, p. 755; Amaduzzi Saggi di Cortona IX, p. 149]; Cades XV, O, 276; C. I. 7161. Die Arbeit ist von gutem, noch ziemlich strengem Styl, und ich zweifle, so wenig wie R. Rochette (Lettre p. 121) an der Echtheit des Steines wie der Schrift, obwohl Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) die letztere, sofern sie nicht falsch gelesen sei, für moderne Erfindung erklärt. Dagegen vermag ich in ihr nicht den Namen eines Künstlers zu erkennen, theils weil ein solcher auf einem Scarabäus überhaupt noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden ist, theils wegen der Natur der Inschrift selbst, die in sehr auffälliger Weise die ganze Breite des Steins einnimmt.

Ariston.

Rother Jaspis im pariser Antikencabinet: Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 89, n. 404: Ulysse assis à la porte de sa maison, d. h. ein Heros mit spitzer Mütze, sitzend in der Stellung des ruhenden Herakles, und ebenso wie dieser in der Rechten das nach unten gewendete Schwert haltend; zu seinen Füssen ist das Vordertheil eines Stiers sichtbar; vor der Figur: *APICTω* || *NOC*. Der Stein hat, wenn nicht Scarabäenform, doch den sogenannten Scarabäenrand, welcher Besonderheit auch eine gewisse Schärfe und Härte des Styls entspricht, den ich nach einem mir vorliegenden Abdrucke nicht mit R. Rochette (Lettre p. 121) assez médiocre nennen möchte. Die Formen der gross und derb geschnittenen Buchstaben harmoniren nicht mit dem Style des Bildes und sind also wahrscheinlich später, aber immer im Alterthum beigefügt; eben darum aber ist die Inschrift nicht auf einen Künstler zu beziehen, um so weniger, da sie auf dem Steine rechtläufig steht. — C. I. 7162.

ΑΘΑ.

Gori Dact. Smith. II, p. 4: Amazonum una sculpta est in gemma, quae Sociis Columbariis (d. h. den Mitgliedern der sobenannten florentiner Akademie) ostensa est, et ab eis scripta pag. 85 Annal. XII. Artificis nomen tribus prioribus litteris indicatur, nempe *ΑΘΑ*: sed dubium atque incertum, num nomen artificis, vel aliquid aliud indicet; atque etiam num hoc ipsum nomen (Athanasis) vel aliud innuat. Auch

Bracci (II, 283) erklärt sich gegen die Beziehung auf einen Künstler. — C. I. 7138.

ATOY.

Apollo mit der Leier neben einem Dreifuss stehend, daneben ein nicht deutlich als Herakles charakterisirter Mann, der mit der Keule nach Art römischer Victimarii ausholt, einen Stier durch einen Schlag vor die Stirn zu tödten; zwischen den Figuren ein Baum: Caylus Rec. d'antiq. V, t. 49, 5, der über die Bedeutung der Inschrift eben so im Ungewissen ist, wie der Herausgeber des C. I. 7165 (idem fragmentum dicam an integrum nomen habetur etiam in nummo Smyrnensi ap. Mionnet Suppl. V, 309). Giebt die Zeichnung bei Caylus die Composition nur einigermaassen treu wieder, so stehe ich nicht an, die ganze Arbeit für modern zu erklären. Auffällig sind namentlich das Opfern mit der Keule, die ganze etwas verkürzte Stellung des Stiers, die Behandlung des Baums, so wie manches in den Gewandmotiven des Apollo.

Axios.

Dubois Descr. des antiques de Pourtalès-Gorgier p. 154, n. 1026: Sardoine opaque, intaille. Le Capricorne. Sur le champ *AΞIOY* (d'Axius ou d'Axias). Ce nom, s'il n'était dispersé, pourrait bien être celui du graveur. Verstehe ich den letzten Satz richtig, so stehen die Buchstaben, welche die Inschrift bilden, nicht nahe bei einander, sondern vielleicht rings um das Bild zerstreut; und diese Anordnung ist allerdings ein hinlänglicher Grund, Axios von der Liste der Steinschneider auszuschliessen. — C. I. 7155.

Beisitalos.

Sardonyx mit der Darstellung eines stehenden Eros, der sich auf einen sceptcrartigen Stab stützt, und der Inschrift *BЄICITAΛOC*: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 2; Mus. flor. II, t. 3, 3. An der Grösse der rechtläufig auf den Stein geschnittenen Inschrift nahmen schon Gori und Bracci (I, p. 233) Anstoss, welche sie deshalb auf den Besitzer bezogen. Weiter aber haben Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) und R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 127) auf das Ungriechische des ganzen von Zannoni (Gal. d. Fir. V, t. 2, p. 97) mit Unrecht vertheidigten Namens hingewiesen, der deshalb auch im C. I. n. 7168 für modern erklärt wird. Wenn aber weiter dort vermuthet wird, der Fälscher möge

einen alten Stein mit dem von ihm nur falsch gelesenen Namen *ΒΑΘΥΛΛΟϹ* vor sich gehabt haben und demnach sei Bathyllos als Steinschneider anzuerkennen, so wird sich diese Vermuthung schwerlich des Beifalls Vieler zu erfreuen haben.

Caekas.

Die Inschrift *CAE* || *KAS* auf einem Glassfluss zu beiden Seiten eines stehenden halbbekleideten Jünglings mit dem Parazonium in der Hand kann schon wegen ihrer Grösse und ihrer Vertheilung nicht auf einen Künstler bezogen werden: Stosch t. 21; Bracci I, t. 44; Winck. Descr. II, 925; [Lippert II, 916]; Raspe 8016.

Castricius, s. Kastrikios.

Chaeremon.

Verbrannter Carneol im brittischen Museum: Sieger im Laufe, mit der Palme in der Rechten; *ΧΑΙΡΗΜωΝ*: Raspe 8008. Da nach seiner Angabe die Inschrift aus der Zeit des Verfalls (du bas empire) stammt, so liegt kein Grund vor, sie auf einen Künstler zu beziehen. C. I. 7278. — Wenn ferner Millin Introd. p. 78 den Kopf eines Satyrs mit demselben Namen aus Winck. Descr. n. 238 citirt, so beruht dies auf einer Verwechselung mit dem Stein des Philemon p. 238, n. 1484.

Charitos und Chariton.

Grosser erhaben geschnittener Sardonyx, früher im Besitz des dresdener Academiedirectors Casanova, jetzt in der k. russischen Sammlung: [Lippert III, 140]; Raspe 6424; C. I. 7279; abgebildet bei Klotz: über den Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine. Dargestellt ist innerhalb eines durch Säulen und Gebälk angedeuteten offenen Gebäudes die Statue einer nackten Frau, vielleicht Venus, auf einer niedrigen Basis, welche den Namen *ΧΑΡΙΤΟΥ* trägt; ihr zur Seite zunächst zwei bekleidete Frauengestalten, eine mit phrygischer Mütze. Weiter ausserhalb des Hauses erblicken wir einen Jüngling im Mantel, welcher auf die Guirlanden über der Thür hinweist, aus welcher ihm eine dritte weibliche Gestalt entgegenkommt. Köhler bemerkt darüber S. 54: „Eine zuverlässige Erklärung oder Auseinandersetzung des hier vorgestellten lässt dieser Camee nicht zu. Er ward von einem geschickten, des Alterthums kundigen Zeichner, wahrscheinlich von Casanova selbst entworfen....“ Mir scheint dieses Urtheil noch viel zu mild: denn wenn auch antike Motive

vielfältig benutzt sind, so leuchtet doch aus der Anlage des Ganzen, wie aus der Ausführung einzelner Theile ein so unantiker Geist hervor, dass ich auf einen ausführlichen Beweis für die Behauptung des modernen Ursprungs dieser Arbeit glaube verzichten zu dürfen. — Richtiger griechisch *ΧΑΡΙΤΩΝΟΣ* lautet die Inschrift auf einem Carneol hinter einem fragmentirten Kopfe des Herakles mit dem um den Hals geknüpften Löwenfelle; nur der Hals und Hinterkopf ist erhalten (nach einem Cades'schen Abdrucke). Die Arbeit ist elegant und derjenigen an anderen modernen Fragmenten entsprechend.

ΧΕΛΥ.

Sard, sitzende Sphinx mit erhobenem Vorderfuss: de Thoms V, 8; C. I. 7280 Der Umstand, dass der Stein der de Thoms'schen Sammlung angehört, so wie ferner, dass die Inschrift in ungewohnter Weise (ähnlich wie *ΑΡΧΙΟΝΟС* in derselben Sammlung) auf dem Flügel angebracht ist, spricht nicht nur gegen die Annahme eines Künstlernamens, sondern überhaupt gegen die Echtheit des Steins.

ΧΡΥСΟΥ. Ν.

Camee; in der Mitte ein grosses Є, darüber drei durch eine Schnur verbundene Kügelchen, darunter die obige Inschrift: Caylus Rec. d'ant. VII, t. 27, 4; Bracci II, 284 (unter den verdächtigen Künstlernamen); C. I. 7281. Dass an einen Künstlernamen bei dieser Gemme ohne künstlerische Darstellung gewiss nicht zu denken sei, musste einleuchten, auch wenn nicht Uhden (Abh. der berl. Acad. 1820, S. 323 ff.) die Inschrift als das delphische *Ε* (*εἶ*) *Χρυσοῦν* erklärt hätte.

Dalion s. Allion.

Damnameneus.

„Probirstein, ägyptischer Styl der römischen Zeit. Eine Mumie, in eine Schlange eingeschlossen, die sie umgiebt. Zwei Sperber mit einer Lotusblüthe auf dem Kopfe sind auf dem Halse der Schlange angebracht. Im Abschnitt ein Frosch oder ein Käfer, die Sonne und der Mond; darunter der griechische Name *ΔΑΜΝΑΜΕΝΕΥС*": Visc. Op. var. III, p. 433, n. 214 der de la Turbie'schen Sammlung. Da auch Visconti bei einer Arbeit dieser Art nicht an einen Künstlernamen dachte, so ist ein Grund zu seiner Aufnahme in das C. I. (7175) nicht abzusehen.

Damon.

Auf diese Namensform werden im C. I. 7176 die Inschriften des Admon, Allion und Dalion, aber ohne Grund, zurückgeführt.

Daron.

Carneol, Janus mit doppeltem Gesicht, *ΔΑΡΩΝ*: [Mariette Cat. Crozat p. 1]; de Murr Bibl. glypt. p. 64; C. I. 7210, wo der Name in *Δ|ά[χ]ων* emendirt wird. Zur Aufnahme des einen oder des andern Namens in den Künstlercatalog liegt kein Grund vor.

Deuton.

Paste, vier Viergespanne im Wettrennen begriffen, *ΔΕΥΤΟΝΟϹ*: de Thoms t. VI, 1, wo die Inschrift *ΔЄΥΚΩΝΟϹ* lautet gegen das ausdrückliche Zeugniss de Jonge's (Notice p. 163, n. 20). Die von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) gerügte nicht antike Namensform und der Umstand, dass diese an sich unbedeutende Arbeit aus der de Thoms'schen Sammlung stammt, genügen, um den Namen aus der Liste der Künstler zu streichen.

Diokles.

Rother Jaspis; Brustbild eines jugendlichen Satyrs mit der Nebris über der Schulter; umher die Inschrift *ΔΙΟΚΛϹΟΥϹ* rechtläufig abgebildet bei Panofka: Gemm. mit Inschr. II, 8. Schon Winckelmann (Descr. II, 1485) sagt, wenn der Name einen Künstler bezeichne, so sei dieser sehr mittelmässig und sicher aus der Zeit des Verfalls gewesen. Auch Bracci hat ihn in den Anhang II, 283 verwiesen. Die Grösse der Buchstaben und der Umstand, dass die Inschrift rechtläufig und auf zwei Seiten vertheilt ist, genügen, ihn ganz aus der Liste der Künstler zu streichen.

Diphilus.

Amethyst im Museum zu Neapel, darstellend ein schönes mit einer Sphinx, Maske und Aehren verziertes Gefäss, auf dem sich die lateinische Inschrift DIPHILI befindet: Winckelm. Descr. V, 122. Köhler p. 69, der die Inschrift als echt anerkennt, erklärt sie für den Namen des Besitzers; und dieselbe Ansicht begründet R. Rochette Lettre p. 133 unter Hinweisung auf die Stelle, an welcher sie sich findet, auf die Grösse der Buchstaben und auf den an mehreren Beispielen nach-

weisbaren Gebrauch der Römer, ihren Namen im Genitiv auf Siegelsteine zu setzen.

ΔΟΜЄΤΙC.

Chalcedon, Juppiter auf seinem Throne sitzend mit Scepter und Patera, zu seinen Füssen ein Adler, zwei andere über seinem Haupte schwebend, deren einer einen Kranz im Schnabel und einen Blitz in den Klauen trägt; vor ihm stehen Juno und Helios, über dem Sonne und Mond sichtbar sind, hinter ihm Mercur mit Beutel und Stab; im untern Abschnitte die Inschrift *ΔΟΜЄΤΙC*: Winckelm. Descr. II, n. 43; Tölken Beschr. S. 99, wo die Inschrift *Δομετίανος Σέβαστος* erklärt und die schwebenden Adler auf die Apotheose des Vespasian und Titus bezogen werden. Mag aber auch diese Deutung nicht hinlänglich gesichert scheinen, so werden wir doch den in grossen Buchstaben geschnittenen und unter eine Arbeit von sehr geringem Kunstwerth gesetzten Namen auf keinen Fall auf einen Künstler beziehen dürfen, wogegen sich übrigens schon Bracci (II, p. 284) erklärt hat. — C. I. 7181.

DORY.

Weibliches Brustbild mit der Mondsichel über der Stirn: Licetus Hierogl. schema 59; Gorlaeus Dactylioth. II, n. 540; C. I. 7182. Dass kein Grund vorliegt, die Inschrift auf einen Künstler zu beziehen, sah schon Bracci II, p. 285.

Epitrachalos, falsche Lesart für Epityncbanos, s. Abth. I.

Euelpistos.

Rother Jaspis, früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans, jetzt in Petersburg; drei männliche Köpfe nebst dem Kopf eines Elephanten, der einen Caduceus mit dem Rüssel hält, zu einer Masse verbunden: Chiffletii Socrates t. IV; Gorlaeus Dactyl. II, 310; Stosch p. 4; Panofka Gemm. mit Inschr. IV, 33. Die Inschrift *ЄΥЄΛΠΙCΤΟΥ* ist in grossen Buchstaben und im Halbkreise um das Bild herum geschnitten, weshalb schon Gori (Smith. II, p. 25) und Bracci I, praef. XVIII; II, p. 285 die Beziehung auf einen Künstler mit Recht abgewiesen haben. Köhler S. 75 sieht hier den Namen des Besitzers. — Ein Carneol in der Grivaud'schen Sammlung (Catal. n. 223) wird so beschrieben: „Eine sitzende Gottheit, die mit der Rechten ihren Busen etwas entblösst und in der Linken gegen die Schulter gestützt einen Gegen-

stand trägt, dessen Form wenig bestimmt ist, aber der ein Zaum sein kann; zu ihren Füssen ist ein Rad, das Attribut der Nemesis, gravirt; um sie herum liest man *ΕΥΕΛΠΙCΤΟΥ*.“ Befindet sich der Zügel wirklich auf dem Stein, so müssen wir an seiner Echtheit zweifeln. Aber auch davon abgesehen, verbietet die Anordnung der Inschrift, an einen Künstlernamen zu denken. — C. I. 7187.

ϵ ΥΠΛΟ.

Sardonyx: Amor auf einem Delphin reitend, darunter die, wie es scheint, fragmentirte Inschrift: Bracci II, t. 72; Cades I, C, 48. Der von Bracci behaupteten Beziehung des letztern auf einen Künstler widersprechen mit Recht R. Rochette Lettre p. 135 und Köhler S. 90, indem sie der Winckelmann'schen Deutung als Zuruf: Glückliche Schifffahrt! den Vorzug geben. Ausserdem ist die Arbeit unbedeutend.

ϵV□OV.

Camee: Silen trunken am Boden sitzend, vor ihm zwei Knaben (ungeflügelte Eroten?) mit Syrinx und Leier: Bracci II, t. 71; C. I. 7188. Bracci setzt die Arbeit in die Zeit des Verfalls. Köhler aber bemerkt S. 73, „dass die Schrift nur durch grobe Unwissenheit entstehen konnte und dass der Verfälscher vielleicht den Künstler Euodos im Sinne hatte.“ Die Form der Buchstaben, sowie die Form des Namens rechtfertigen gewiss den Verdacht der Unechtheit, der weiter noch durch die Betrachtung der Composition, namentlich die modern spielende Auffassung der Eroten, bestätigt wird.

Gamos.

Smaragd der Kestner'schen Sammlung mit dem Bilde der sogenannten Spes und der Inschrift *ΓΑΜΟC*: R. Rochette Lettre p. 138; Cades II, G, 60; C. I. 7171. Die Buchstaben sind verhältnissmässig gross, und ausserdem ist die Arbeit nicht fein genug, um die Annahme eines Künstlernamens zu rechtfertigen.

Gauranos.

Ein Eber von einem Hunde angegriffen, darunter die Inschrift *ΓΑΥΡΑΝΟC ΑΝΙΚΗΤΟΥ* in grossen Buchstaben, auf einem Heliotrop: Bracci I, t. 18, dem man in der Annahme eines Künstlernamens bis auf Köhler gefolgt ist, welcher S. 71 bemerkt, dass der Name zwar wahrscheinlich dem Besitzer angehöre, aber auch der des Hundes und der zweite der sei-

nes Vaters sein könne. Gegen die Vermuthung Murr's (S. 82), dass C. Auranus zu verstehen sei, wird im C. I. 7172 geltend gemacht, dass der Name vielmehr von dem campanischen Berge Gaurus abzuleiten sei. Uebrigens ist die Arbeit gering und gehört nach Köhler eher nach, als in die Zeit des Septimius Severus. — Cades XV, O, 232.

Glykon.

„Millin hat einen Camee von viel mehr als gewöhnlicher Grösse aus der k. Sammlung zu Paris als das Werk eines Steinschneiders Glykon, dessen Namen er trägt, *ΓΛΥ || ΚΩΝ*, bekannt gemacht (Gal. myth. pl. 42; vgl. Dumersan, Hist. du cab. d. médailles p. 111, n. 55; Cades I, K, 10; C. I. 7173). Ein Name, der mit nichts weniger als schöner Schrift und dazu sehr seicht eingegraben, daher um vieles jünger ist, als die schlecht gedachte und ohne Geschmack ausgeführte Gestalt der Venus. Letztere ist als Meeresgöttin auf einem Seestiere sitzend und von vielen Liebesgöttern umgeben vorgestellt. Es ist die Arbeit eines Steinschneiders des sechszehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, dem aber die Göttin noch weniger gelungen ist, als die Nebenwerke": Köhler S. 175. Die Echtheit der Inschrift wird auch von Stephani (Angebl. Steinschn. S. 235) bezweifelt, zunächst weil sie vertieft und nur sehr seicht [keineswegs!] eingeschnitten ist, sodann [und dieser Grund scheint mir stichhaltiger], weil „ein antiker Künstler den kurzen Namen, da überdies der vorhandene Raum gar nicht dazu aufforderte, gewiss nicht in zwei Zeilen vertheilt haben würde." Das Bild dagegen möchte er für antik halten. Mir scheint jedoch Köhler hier ein richtigeres Gefühl gehabt zu haben. Denn die Figur der Venus ist allerdings „schlecht gedacht"; sie sitzt sehr ungeschickt; die Composition des Fischleibes und der an ihm spielenden Amoren ist vielfach unklar; namentlich aber ist mir auffällig, dass an dem ganzen vordern Theile des Stieres keine Andeutung seiner Seenatur sich findet, was, wenn es überhaupt sonst nachweisbar, mindestens sehr ungewöhnlich ist, indem wenigstens am Leibe hinter dem Vorderfusse sich eine Flossenbildung fast typisch findet.

ΗΕΔΥ.

Onyx des Obersten Murray; Medusenkopf, dem des Solon verwandt: Raspe 8974; C. I. 7193, wo die Inschrift *Ἡδύ[ς]*

erklärt ist. Allein die Falschheit der Form weist auf moderne Fälschung hin, und macht die Vermuthung Stephani's (Angebl. Steinschn. S. 219) wahrscheinlich, dass eine Inschrift aus dem Columbarium der Livia (Gori p. 153, n. 122): HEDYS. AVR. SECVNDA HEDI der Fälschung zu Grunde liege, indem schon Bianchini [p. 30, n. 42] und Gori AVR als Aurifex deuten und unter diesem Gewerbe auch das der Steinschneidekunst mitverstehen wollten.

Heius.

Auf einem Glassflusse, der nach Stosch (préf. p. 7) von einem Achat genommen sein soll, ist im archaistischen Styl Artemis in langem Gewande, welches die linke Brust entblösst lässt, stehend gebildet, wie sie mit der Rechten einen neben ihr stehenden Hirsch am Geweihe fasst, während sie in der Linken ruhig den Bogen hält; im untern Abschnitte liest man *HEIOY*: Stosch t. 36; Caylus Rec. de 300 têtes, pl. 285 (wo fälschlich *METOY* steht); Bracci II, t. 76; Winck. Descr. II, 287; Lippert I, 212; Raspe 2127; Cades I, F, 14 (dazu XXII, P, 619 eine moderne Copie); C. I. 7194. Was zuerst den Namen anlangt, so hat gewiss Letronne (Ann. dell' Inst. XVII, p. 269) das Richtige getroffen, wenn er ihn für den ursprünglich oskischen Heius nimmt, denselben, den der bekannte mamertiner Kunstfreund in Cicero's Verrinen führt, und den wir auch aus Münzen und aus einer griechischen Inschrift kennen: C. I. 5858; vgl. Th. 1, S. 524. Da nun aber die griechische Schreibung *ΕΙΟΣ* ist, so muss die nur der alten Zeit eigene Aspiration durch *H* hier als augenfällige Uebertragung eines Unkundigen aus dem Lateinischen nothwendig Verdacht gegen die Echtheit der Gemmeninschrift erwecken. Gegen diese Darlegung Letronne's bemerkt zwar Stephani (bei Köhler S. 313), obwohl auch er die Inschrift als gefälscht bezeichnet: „ich sehe auch nicht recht ein, wie man, ohne diese Inschrift schon auf einem antiken Steine vorzufinden, darauf kommen konnte, jenen bekannten Heius zu einem Steinschneider zu machen, wofür kaum eine Analogie würde nachgewiesen werden können. Denn der Annahme, dass der erste Fälscher durch den Namen habe anzeigen wollen, dass der Stein jenem bekannten Heius angehört habe, und nicht, dass er von ihm geschnitten sei, widerspricht dem Geschmack der Zeit, in welcher der Name auftaucht, und der Umstand, dass er

sogleich bei seinem ersten Bekanntwerden für den eines Künstlers ausgegeben wird." Es wird daher vermuthet, dass wenigstens ein echter Stein mit diesem Namen vorgelegen habe, der Name aber für den bekannten Beinamen des Apollo *Ἥιος* in einer zur römischen Zeit nicht seltenen Schreibung des *I* durch *EI* zu halten sei. Möglich sei es danach, dass der erst später veröffentlichte Carneol Greville's in Spilsbury's Coll. of Gems t. 13, der einen Apollokopf mit der Beischrift *HEIOY* darstellt, den Boden bilde, auf welchem der neue Künstler Heius erwachsen sei. Um kurz zu sein, so scheint mir diese Erklärung zu gesucht, um zu überzeugen; und wenn schon die Schreibung des kurzen *I* durch *EI* überhaupt nur ausnahmsweise sich findet (Franz Elem. epigr. p. 247; Keil anal. epigr. p. 126), so möchte sie sich am wenigsten bei einem *I*, wie in *ἥιος*, wo es zwischen *η* und *ο* in der Aussprache fast verschwindet, nachweisen lassen. Weiss ich nun freilich auch keinen bestimmten Grund für die Wahl dieses Namens zu einer Fälschung anzugeben, so muss ich mich doch der Erklärung Letronne's wegen ihrer Einfachheit und Natürlichkeit anschliessen. Davon unabhängig ist die weitere Frage, ob wenigstens das Bild von alter Arbeit ist. Die von etruskischen Scarabäen abgeborgte Einfassung des Feldes, auf die Köhler S. 154 aufmerksam macht, würde noch kein hinreichendes Zeugniss dagegen abgeben. Auch das Aengstliche und Gesuchte ist zu sehr eine allgemeine Eigenschaft aller archaisirenden und trotzdem antiken Arbeiten, um eine Entscheidung zu geben. Wohl aber ist „die entblösste Brust der Göttin, welche nie auf diese Weise von den Griechen gebildet worden ist, am allerwenigsten auf einem Werke der frühern Zeit" (dem doch der Typus entlehnt sein müsste), für mich ein hinreichender Grund, mich Köhler's Verdammungsurtheil der ganzen Arbeit anzuschliessen.

Ausser dem schon erwähnten Apollokopf sind als angebliche Werke des Heios noch anzuführen: Ein Sardonyx mit dem Bilde einer sterbenden Amazone, *HEIoY*: Raspe 5781. — Nicolo, Brustbild der Minerva mit unbedecktem Haupte; der Helm im Felde vor ihr, wo auch die Inschrift *HEIOY* sich findet; eine unbedeutende, namentlich an der linken Schulter gänzlich mislungene Arbeit: Raspe 1651, t. 25; Cades I, H, 17. — Ein Stein im Besitze des Herzogs

von Blacas: Dolon von Odysseus und Diomedes angegriffen, darunter *HЄIOY*: Cades III, E, 61, von dem sich andere Wiederholungen ohne Namen bei Choiseul-Gouffier Voyage II, p. 177; Millin gal. myth. 162, n. 571; und in den Impronte dell' Inst. VI, 41 finden. Clarac p. 122.

Horos s. *OPOY.*

KAEΣIΛAΞ.

Sardonyx, sitzende Roma: Raspe n. 1758, pl. 26. Die auf beiden Seiten der Figur vertheilte Inschrift lautet in der Abbildung *KA—EΣYMΞ.* Die Emendation des C. I. 7208: *Κρησίλας* würde in dem corrumpirten Texte eines griechischen Schriftstellers nahe liegen, erscheint aber hier durchaus unhaltbar. Was aber auch der Stein darbieten möge, so spricht die Anordnung der Inschrift gegen die Annahme eines Künstlernamens.

KAIKICIANOY APIA.

Achatonyx: Venus an eine Säule gelehnt, mit Apfel und Scepter in den Händen: Winck. Descr. II, n. 558; Tölken p. 137, n. 432; abgebildet bei Panofka, Gemmen mit Inschr. I, 26. Der Umstand, dass die Inschrift in grossen Buchstaben um das sehr unbedeutende Bild rings herum läuft, genügt, um den Gedanken an einen Künstlernamen abzuweisen. Ueber die Bedeutung der Inschrift handelt Stephani (zu Köhler S. 249). — C. I. 7197b.

KAPΠOΣ.

Die Beschreibung der vielen Werke mit diesem Namen beginne ich mit einem Stoschischen Schwefelabdruck bei Raspe 12647: „Fragment eines Theils von dem rechten Beine eines Mannes; sehr grosse und sehr gut ausgeführte Arbeit mit der Inschrift *KAPΠOΣ.*“ Hierzu bemerkt Stephani (bei Köhler S. 327): „Der Künstlername Karpos dürfte seine Entstehung diesem offenbar antiken Fragmente zu danken haben, auf dem freilich die erhaltenen Buchstaben nur das Ende eines längern Namens bilden und schwerlich den Künstler bezeichnet haben.“ Diese Ansicht kann ich, so weit nach dem mir vorliegenden Material ein Urtheil erlaubt ist, nur bestätigen. Das am frühesten unter des Karpos Namen bekannte Werk ist ein rother Jaspis des florentiner Museums: Stosch pl. 22; Gori Mus. flor. II, t. 6; Bracci I, t. 46; Winckelm. II, 1456; Müller (Wieseler) D. a. K. II, n. 575. Dar-

gestellt ist hier ein ruhig stehender Tiger oder Panther, auf dem ein bärtiger Mann reitet; vor ihm sitzt quer auf dem Thiere eine weibliche Gestalt in der Art, dass man von ihr hauptsächlich den Rücken sieht. Im untern Abschnitte die Inschrift *KAPΠOY*. Richtig bemerkt Köhler S. 198, dass dem Betrachtenden nicht deutlich wird, was der Künstler eigentlich habe vorstellen wollen. Denn bei der Deutung auf Hercules und Deianira oder Omphale bleibt sowohl der Thyrsus, den beide halten, als der Panther ohne Erklärung, und Hercules wäre weder durch den künstlerischen Typus, noch durch Attribute irgendwie genügend charakterisirt, indem das über die Brust geknüpfte sichtbare Stück eines Thierfelles vielmehr an eine Nebris erinnert. Gegen die Deutung auf Bacchus und Ariadne spricht aber die Bärtigkeit des Mannes, die nur, und auch da nur in anderer künstlerischer Ausführung, dem bekleideten sogenannten indischen Bacchus zukommen würde. Was soll ferner der an die Zeit der Antonine erinnernde Kopfputz der Frau in einer Darstellung dieser Art? Endlich ist die Biegung des Thyrsus, der oben von der Frau, unten vom Manne gefasst wird, als sollte dadurch das Herunterfallen der Frau verhindert werden, ein sehr gesuchtes und, um es kurz zu sagen, unantikes Motiv. Köhler, der merkwürdigerweise hier nur die Inschrift bezweifelt, möchte alle diese Ungehörigkeiten nur auf das Ungeschick eines der Mythologie wenig kundigen Künstlers oder Bestellers schieben. Betrachte ich jedoch nach den bisherigen Bemerkungen noch das Ganze der Composition, so glaube ich auch darin eine grosse Aengstlichkeit und einen Mangel an demjenigem innern Leben, an der Frische der Conception zu bemerken, welche auch den Werken der spätern Zeit, selbst bei mangelhafter Ausführung noch eigen ist.

Mit nicht weniger als drei Werken des Karpos beschenkt uns die Miliotti'sche Sammlung (Descr. d'une coll. d. p. gr., Vienne 1803), der wir ausserdem nur einen falschen Pyrgoteles, einen nicht minder verdächtigen Teukros, und einen *AΛΠI* (sic) auf einem sicher modernen Steine verdanken. Das erste (pl. 19) ist ein Camee in Achat-Onyx: eine Wiederholung der Leierspielerin des Onesas, die auch zu Fälschungen der Namen des Allion und Kronios benutzt ist. Die des Karpos zeichnet sich vor den andern nur dadurch aus, dass der

Name *KAPΠOY* in ganz ungewöhnlicher Weise nicht in das leere Feld, sondern auf den Pfeiler hinter der Figur gesetzt ist. Das zweite (p. 109), ein Carneol mit den Brustbildern des Hercules und der Omphale und der Inschrift *KAPΓOY*, welches nach Bracci (I, p. 251, n. 3) fälschlich von Winckelmann, Descr. II, 1796, und nach ihm von Lippert I, 562 und Raspe 6019 (cf. Cades III, A, 61) als in der florentinischen Sammlung befindlich bezeichnet wird, ist nicht nur von Köhler S. 160, sondern auch von Visconti (Op. var. II, 222) für moderne Arbeit erklärt worden und zeigt uns namentlich einen Hercules, in dem bei einem rein äusserlichen Anschliessen an den antiken Typus das innere Wesen desselben so gänzlich verkannt ist, dass an der Neuheit der Arbeit nicht gezweifelt werden kann. — Das dritte (pl. 110) ist eine freie Behandlung der gewöhnlich Hercules und Iole genannten Gruppe des Teukros, in der Weise, dass die beiden Figuren noch in weniger enger Vereinigung erscheinen. Miliotti hatte es aus der Sammlung der Herzogin von Portland; offenbar ist es aber dasselbe, welches aus dem Besitz des Juden Medina in Livorno in die Hände des Präsidenten Morris übergegangen war: Lippert I, 601; Raspe 6146; [Gravelle II, 38]. Dieses, nebst einer Darstellung von drei Soldaten mit der gleichen Inschrift *KAPΠOY* ebenfalls im Cabinet Medina, war nach Bracci I, 251, n. 3 eine Arbeit des Flavio Sirleti. Wie sich dazu eine andere Copie nach Teukros aus Zanetti's Besitz bei Raspe 6134 verhält, vermag ich nicht anzugeben. R. Rochette und Clarac mögen Recht haben, wenn sie dieselbe als modern bezeichnen, obwohl Raspe, auf den sie sich berufen, dies nicht angiebt.

An die Miliotti'sche Sammlung schliesst sich würdig die de Thoms'sche an. Hier finden wir als antike Paste eine Copie nach dem auch sonst noch häufig vorkommenden Satyr des Pergamos mit der Inschrift *KAPΓOY*: pl. V, 9; de Jonge Notice p. 146, n. 17; Raspe 4732; vgl. 4733 — 43. Gerade darum und wegen des frühern Besitzers muss aber wenigstens die Inschrift in hohem Grade verdächtig erscheinen.

Eine Abundantia aus dem Cabinet des Dr. Thomasius nennt Murr Bibl. glypt. 56 eine moderne Copie mit dem Namen des Karpos, „comme aussi le festin de Bacchus et d'Ariadne" (?). — So bleibt nur noch ein Carneol übrig: Per-

seus mit dem Medusenhaupt in der Rechten und der Harpe in der Linken, *ΚΑΡΠΟΥ*: Raspe 8866. Aber nachdem alle übrigen Steine dieses angeblichen Künstlers als Fälschungen erkannt sind, werden wir ihn auf dieses nicht genügend bekannte Werk hin nicht in das Verzeichniss der Steinschneider aufnehmen dürfen. — C. I. 7198.

Kastrikios.

Amethyst mit bacchischer Vorstellung eines „Corybanten mit Thyrsus und Vase und einem Böcklein in der Hand," *ΚΑ-CΤΡΙΚΙΟΥ*: Vermiglioli Iscr. di Perugia p. 476, n. 65 ed. I, p. 500 ed. II. Die Gens Castricia muss den Inschriften zufolge in Perugia ansässig gewesen sein, weshalb die Inschrift des Amethystes am natürlichsten auf den Besitzer zu beziehen ist.

Kissos.

Glaspaste: angebliche Köpfe des Caius und Lucius, der Söhne des Agrippa: Winckelm. Descr. IV, 213; Raspe n. 11155; Cades V, 319. Die Inschrift *ΚΙCCΟC — CΟΔ || ΑΛΑ* steht in ziemlich grossen Buchstaben über und unter den Bildern, was gegen die Beziehung auf einen Künstler spricht. Köhler (S. 83) erklärt sie daher für die Namen zweier Besitzer, eines Freigelassenen Kissos und seiner Gattin Sodala. Sollten nicht die Namen vielmehr auf die dargestellten Personen zu beziehen sein?

Kleon.

Carneol: Apollo mit der Leier, stehend; neben ihm ein Dreifuss auf hoher Basis und der Köcher, die Inschrift *ΚΛΕΩ-ΝΟC* im Abschnitt: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 2; Bracci I, t. 47. Bracci war der Ueberzeugung, dass der Stein eine Arbeit des Flavio Sirleti sei, und dafür spricht manches Unantike in der Behandlung des Haares, in der declamatorischen Haltung der Hand u. a.; vgl. Köhler S. 100. — C. I. 7202.

Krateros.

Carneol, ephesische Diana von sehr geringer Arbeit: Winckelm. Descr. II, 304; Tölken Verzeichn. S. 172, n. 802. Die Inschrift *ΚΡΑΤΕ || ΡΟΥ* in verhältnissmässig grossen Buchstaben ist auf beide Seiten des Bildes vertheilt. — C. I. 7205.

ΚΡΗCΚΗC.

Sogenannte Terpsichore, in derselben Weise gebildet, wie die

des Onesas: Cades II, C, 29; R. Rochette Lettre p. 131; Clarac p. 83; C. I. 7206. Diese Darstellung, die falsche Namensform und endlich der Umstand, dass der Stein der Poniatowski'schen Sammlung angehört, rechtfertigen die Meinung, welche Dubois (bei Clarac) ausspricht, dass wir es hier mit einer Fälschung zu thun haben.

Lakon, s. Daron.

Leukon, s. Deuton.

Lipasios, falsche Lesart für Aspasios; s. Abth. I.

Lysandros.

ΛΥΣΑΝΔΡΟ auf einem Skarabäus des Museums zu Volterra: Welcker, Rh. Mus. N. F. VI, p. 385. Zu dem Genitiv ergänzt Stephani (bei Köhler S. 228) nach Analogie eines äginetischen Skarabäus: *Κρεοντίδα εἰμὶ* (Bull. d. Inst. 1840, p. 140) dasselbe Verbum, gewiss mit Recht, da Skarabäen mit unbezweifelten Künstlerinschriften bis jetzt noch nicht bekannt sind.

Maxalas.

Camee in Sardonyx: Brustbild des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz und Aegis; darunter die Inschrift *ΜΑΞΑΛΑC* in vertieft geschnittenen Buchstaben: de Thoms V, 9; de Jonge p. 126, 7; Bracci (I, praef. p. XVII) und Gori (Dact. Smith. II, p. 34), welcher den Stein selbst gesehen, bezeichnen die Inschrift als unecht.

MCIOΓCIC

soll auf einem Steine des Worsley'schen Museums eingeschnitten sein, auf dem Herakles, einen Stier auf den Schultern tragend, ähnlich wie auf dem Steine des Anteros dargestellt ist. Letronne (Ann. d. Inst. XVII, 271) verdammt die Inschrift als barbarisch und modern und im C. I. 7213 wird sie in *Μέτωπος* emendirt. Allein der Abdruck bei Cades III, A, 147, wie auch schon die Abbildungen bei Bracci (zu I, p. 107; tav. d'agg. XI, 2) und im Museum Worsleianum (T. 29, 5 der deutschen Ausg.) zeigen, dass sie lateinisch und M. CLOD CIS zu lesen ist.

ΜΗΝΑ ΤΟΥΔΙ ΟΔΩΡΟΥ.

Onyx; Frauenkopf mit Diadem, davor HI; die übrige Inschrift auf den drei anderen Seiten in Absätzen herumlaufend: de Thoms t. II, n. 3. Dass an einen Künstler nicht zu denken ist, lehrt schon die Vertheilung der Inschrift. Aber

die Herkunft aus der de Thoms'schen Sammlung, verbunden mit einigen Auffälligkeiten in der Anlage des Kopfes rechtfertigen es, wenn Clarac p. 143 überhaupt an der Echtheit des Steines zweifelt. Der Name verdankt vielleicht theilweise seinen Ursprung dem *MHNAC* neben einem bärtigen Kopfe auf einem Sard bei Gruter p. 1043, 10, dessen Beziehung auf einen Künstler jedoch erst nachzuweisen wäre. Den eben dort (n. 8) erwähnten *ЄYTI(Y)XIANOC* wenigstens nimmt Raspe, wie es scheint, nur einmal (Introd. p. XXX) für den Künstler, das andere Mal (n. 10630) dagegen für den Namen der dargestellten Person; vgl. Köhler S. 76; C. I. 7214 und 15.

Milesios.

Fragmentirte Glaspaste: Apollo sitzend auf elegantem Sessel vor einem auf quadrater Basis aufgestellten Dreifuss; im Abschnitt *ΜΙΛΗΣΙΟΣ*: Gori Dact. Smith. II, p. 11; die dort versprochene Publication durch Stosch ist unterblieben. Bracci II, 283 setzt den Namen unter die verdächtigen; und sollte auch gegen seine Echtheit nichts einzuwenden sein, so ist er doch wahrscheinlicher auf den dargestellten Gott, als auf einen Künstler zu beziehen, wie auch Clarac S. 146 bemerkt. — C. I. 7219.

Miron.

Carneol, Kopf einer Muse oder weibliches Portrait mit der Inschrift *ΜΙΡΩΠ*: Winck. Descr. II, 1249, der aus der Buchstabenform auf eine späte Zeit des Verfalls schliesst, während Tölken (Verz. d. berl. Gemmen S. 227, n. 1311) die Inschrift betrüglich hinzugefügt nennt; s. auch Cades II, C, 2. Die Schreibung des Namens mit Iota lässt uns auch in den folgenden Fällen moderne Fälschung erkennen: Glaspaste; Aiax, der sich auf einem Altar den Tod giebt; *ΜΙΡΩΝ*: Raspe 9371 (vgl. Winck. Descr. III, 298). — Carneol, Daphne von Apollo verfolgt, eine Composition, die lebhaft an Bernini's Gruppe erinnert; *ΜΙΡΩΠ*: Raspe 3010; pl. 32; Cades I, E, 70. — Schreitender Löwe; *ΜΙΡΩΝΟC* in der Blacas'schen Sammlung: Cades XV, O, 279; R. Rochette Lettre p. 144; Clarac p. 151. — Endlich ist durch einen Cades'schen Abdruck (II, C, 19) noch die Darstellung der nackten Büste einer Frau bekannt, welche eine bacchische Maske hält; die Inschrift neben ihr lautet nicht, wie R. Rochette Lettre p. 144 behaup-

tet: *MY(ρων)ЄΠΟΙЄΙ*, sondern, wie Stephani (bei Köhler S. 285) richtig bemerkt: *ЄΠΟΙЄΙ* (mit *M* darüber). Die Abkürzung des Namens bis auf einen Buchstaben ist durchaus ohne Analogie.

MIΘ.

Carneol des berliner Museums mit der sehr vertieft geschnittenen Darstellung eines Pferdekopfes von ausgezeichneter Schönheit; darunter auf dem Steine *ΘIM*, im Abdrucke *MIΘ*: Winckelm. Descr. VII, 1; Bracci II, t. 85; Cades XV, O, 1; C. I. 7217. Die Echtheit des Steins und der Arbeit wird gegen Köhler's Zweifel (S. 94) von Tölken (Verzeichniss, Vorrede S. XXXV ff.) ausführlich nachgewiesen, zugleich aber bemerkt, dass die Inschrift sichtlich von späterer Hand grob uud ungeschickt beigefügt, darum jedoch noch kein moderner Betrug sei. Doch ist dadurch bewiesen, dass sie nicht der Anfang eines Künstlernamens sein kann. — Dieselben Buchstaben neben einem Adlerkopf in der Poniatowski'schen Sammlung (Visconti Op. var. II, p. 383, n. 103; Cades XV, P, 1) sind wahrscheinlich von dem berliner Steine entlehnt. — Endlich citirt Clarac S. 148: „*MITH, MIΘ*, auf einem Carneol. ... Nach dem Catalog der Bibliothek des Herrn von Wlassoff, Moskau 1819, befindet sich dieser in seinem Cabinet."

Musikos.

Sardonyx, Harpocrates stehend mit seinen gewöhnlichen Attributen, im Felde *MOYCIKOY*: de Jonge Notice p. 155, der den Stein als klein und unbedeutend anführt und daher an einen Künstlernamen nicht zu denken scheint. Also wenn wir auch von der Frage nach der Echtheit absehen, welche nach Clarac's richtiger Bemerkung (S. 149) gerade bei den Steinen im Haag immer aufgeworfen werden muss, so scheint doch auch so kein hinlänglicher Grund vorhanden, mit R. Rochette Lettre p. 143 das Steinschneiderverzeichniss durch diesen Namen zu belasten.

Nearkos.

Von zwei Steinen der Pulszky'schen Sammlung giebt ihr Besitzer Nachricht in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 431 ff. Der eine, ein Carneol mit dem angeblichen Kopfe des Sulla, zeigt die Inschrift *NEAPKOY* vor demselben mit sehr zarten kaum sichtbaren kleinen Buchstaben eingegraben. „Die In-

schrift ist echt, doch bleibt es sonderbar, dass ein Stein, der weder seiner Materie, noch seiner trockenen, charakteristischen, doch harten Arbeit nach zu den schönen gehört, mit dem Namen geziert sein sollte.“ Derselbe Name *NEAPKOΣ* findet sich sodann auf einem blassen Amethyste unter einem schönen bärtigen griechischen Portrait, welches für Demetrius III. von Syrien erklärt wird. „Dieser Stein ist bei weitem bedeutender als der früher erwähnte, und dürfte zur Bereicherung des Künstlercatalogs dienen.“ Er darf dies nicht, so lange nicht die unrichtige Namensform gerechtfertigt ist, die nur verdächtiger dadurch wird, dass sie noch einmal: *NЄAPKOY*, hinter einem Epikurkopf auf einem Carneol (nach einem Cades'schen Abdrucke) vorkommt, welcher auch ausserdem keine Garantie seiner Echtheit darbietet.

Neikephoros.

Onyx, Hermes einen Adler auf der Hand haltend, aus der Sammlung Capello's in die casseler übergegangen: [Prodromus iconicus — de museo Antonii Capello 1702, n. 87]; Montfaucon Ant. expl. I, t. 76; Raspe 2390. Die Inschrift *NIKH—Φ*, welche durch die Figur getheilt ist, also nicht einen Künstler bezeichnen kann, findet hier ihre Erklärung in dem Attribute des Gottes. Aehnlich wird der Name *NЄIKHΦOPOC*, welcher in grossen derb geschnittenen Buchstaben rings um das ganz kleine Bild einer Nike mit Kranz und Palme herum läuft, nicht einen Steinschneider, sondern den Besitzer bezeichnen, der das Bild mit Bezug auf seinen Namen wählte: Raspe 7704; vergl. Stephani, Angebl. Steinschn. S. 239. Endlich finden wir auf einem Sarder der florentiner Sammlung einen nackten unbärtigen Mann, welcher einen Helm schmiedet, dahinter, wie es scheint in ziemlich grossen Buchstaben: *NЄIKHΦOPOY*: Gori Mus. flor. II, t. 15; C. I. 7223. In der Dact. Smith. II, p. 27 bemerkt Gori darüber: Quamvis igitur nihil et operis elegantiae, antiquitati et inscriptis litteris adversetur, tamen inter gemmas dubias recensendam existimo; und darauf hin ist Nicephorus auch von Bracci II, 283 in den Anhang verwiesen worden.

Nepos.

Carneol der Schellersheim'schen Sammlung; stehender Jüngling, die Chlamys auf dem Rücken, die Leier spielend; *NЄΠWC*

in grossen, sehr roh geschnittenen Buchstaben: Dubois bei Clarac p. 152; Cades I, E, 45; C. I. 7225.

ΝΕΣΤ.

Chrysolith: Brustbild eines geflügelten Amor, dessen gekreuzte Arme mit einem Bande gefesselt sind; vortreffliche Arbeit: de Jonge Notice p. 143; derselbe Stein wird erwähnt in der Jenaer Lit. Zeit. 1825, N. 193, S. 100; die an moderne Spielerei erinnernde Darstellung in der durch mancherlei moderne Arbeiten berüchtigten haager Sammlung macht eine Untersuchung des Steines dringend nöthig. Aber auch die Echtheit angenommen, bleibt die Beziehung des abgekürzten Namens auf einen Steinschneider fraglich.

NICOMC.

Schwarzer Achat, früher im Besitze Odam's, dann Molinari's; Satyr, nachdenklich auf einem Pantherfelle sitzend; vor sich zwischen den Füssen die Doppelflöte: Stosch t. 44; Bracci II, t. 87; Winck. Descr. II, 1517; Cades II, A, 166; C. I. 7228. Der Abdruck lehrt, dass an eine Vermischung von *C* und *K* nicht zu denken und daher die vor dem Kopf stehende Inschrift nicht *NICOΛAC* zu lesen, sondern als Abkürzung von Nicomachus zu deuten und demnach als lateinisch nicht auf einen Steinschneider zu beziehen ist, wogegen übrigens auch die verhältnissmässig grosse Form der Buchstaben spricht. Vgl. Köhler S. 70. — Ausser Copien dieses Steins wird noch ein Herculeskopf mit derselben Inschrift *NICOMC* als in der Schellersheim'schen Sammlung befindlich angeführt: Dubois bei Clarac p. 156; Cades III, A, 17, wahrscheinlich eine moderne Arbeit. — Ein Sokrateskopf, davor die Inschrift *NIKOM.* (so!) findet sich nach Cades II, A, 313 in Paris.

Nilos.

Stoschischer Schwefel; ein oberwärts beschädigter Kopf, der in seinen erhaltenen Theilen dem Hadrian ziemlich ähnlich ist: Raspe 11626; Winck. Descr. IV, 310. Die im untern Abschnitte befindliche Inschrift *NIΛOC* ist in ziemlich augenfälligen nicht sehr feinen Buchstaben eingeschnitten. Ausserdem würde die Nachweisung dieser Form des Namens als antik nicht überflüssig sein. — C. I. 7229.

Nympheros.

Sarder; stehender Krieger in Brustharnisch und Tunica, in

der Rechten einen grossen Lorbeerzweig haltend, in der Linken den auf dem Schilde ruhenden Helm, zu beiden Seiten der Figur *NYMΦC—PΩC*: Agostini Gemme, 2 edit. II, t. 98; Maffei Gemme III, t. 40; Montfaucon Ant. expl. III, 2, t. 153; Gori Mus. flor. II, t. 17, 3; Inscr. etr. I, t. 9, 3; C. I. 7230. Die Form des Namens als echt wird vertheidigt von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 261), und für die Echtheit spricht auch die frühe Publication bei Agostini und Maffei. Dagegen werden wir schon wegen der Vertheilung der Inschrift mit Köhler S. 81 den Namen nicht auf einen Steinschneider, sondern auf den Besitzer oder die dargestellte Person zu beziehen haben.

OPOY.

Camee mit der Darstellung einer Silensmaske: Gori, Zanetti t. 43; Mus. Worsl. t. 30, 12. Ueber den Namen bemerkt Gori in der Hist. glyptogr. (Dact. Smith. II, p. 26), dass wegen der Schreibung *OPOY* statt *ΩPOY* die Gemme „inter dubias et incertas, vel fictitio nomine potius scriptas" zu setzen sei. — Clarac p. 131 citirt ausserdem nach Millin [Voy. en Piemont I, 321] einen Kopf des Tiberius mit dem Namen des Horus, ohne über die Schreibung etwas zu bemerken.

Palonianus.

P. ΓΑΛΩΝΙΑΝΟΥ auf einem Carneol, nach den Scheden des Manutius bei Doni cl. II, n. 171; C. I. 7234: „videtur artificis nomen esse." Aber leider enthält der Stein nicht einmal ein Bild, welches dem angeblichen Künstler zugeschrieben werden könnte, sondern nur den Namen.

Panaeos.

Sardonyx: ein ithyphallischer Satyr, der eine fast ganz nackte Frau (Nymphe) angreift, indem er das vom Schenkel herabfallende Gewand wegziehen will; im Abschnitt *AΦPOΔITH*, zur Seite *ΓΑΝΑΙΟΥ*: Caylus Rec. d'ant. VI, t. 41, 3; Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 79, n. 156; C. I. 7236. Eine sichere Deutung der Inschrift zu geben, ist bis jetzt nicht gelungen. Denn wenn wir sie auch mit R. Rochette (Lettre p. 147) auf den Gegenstand der Darstellung beziehen oder mit Stephani (bei Köhler S. 250) als Weihinschrift fassen wollten, so bleibt doch immer noch zu erklären, wie *AΦPO-ΔITH* im Nominativ mit dem Bilde zu verbinden sei. Die

Darstellung ohne Inschrift findet sich übrigens wiederholt in den Pierres gr. d'Orléans I, t. 74.

ΠΕΛΑΓΙ.

Lapis Lazuli; Diana in schnellem Laufe greift nach dem Köcher, einen Pfeil zu nehmen: Winckelm. Descr. II, 286. Die Inschrift *ΠΕΛΑΓΙ* auf dieser sehr mittelmässigen Arbeit ist in grossen Buchstaben rechtläufig auf den Stein gegraben und wird von Tölken (Verz. S. 174, n. 814) Pelagia als Beiname der Diana erklärt. — C. I. 7237.

Petros.

ΠΕΤΡΟΣ neben einem Kopfe des Caracalla: Millin introd. p. 78; C. I. 7239. Offenbar hat man den Kopf mit kurz geschnittenem Lockenhaar für den Apostel Petrus gehalten und deshalb seinen Namen auf den Stein geschnitten, als man ihn für christliche Zwecke verwendete. Dies bestätigt auch Dumersan, Hist. du cab. des méd. p. 92, n. 476.

Philippos.

Sardonyx; bekränzter Herakleskopf mit der Inschrift *ΦΙΛΙΠΠΟΥ*: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 4; Mus. flor. II, 12, 1; C. I. 7274. Wegen der Grösse der Buchstaben hielt schon Gori den Namen nicht für den eines Künstlers, worin ihm Bracci (II, p. 283) folgte.

ΦΙΛ—ΚΛΛΟΥ.

Carneol, Kopf eines lorbeerbekränzten Jünglings, die Inschrift auf zwei Seiten vertheilt *ΥΟΛΛΚ—ΛΙΦ*; in der mediceischen Sammlung: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 3. Damit ist zu vergleichen ein Sarder derselben Sammlung ib. t. 9, 5. Er zeigt offenbar denselben Kopf und auf zwei Seiten vertheilt die Inschrift: *VΟΛΛ—ΧΜVΙΦ.* Wenn es nun nahe liegt, den zweiten durch seine Buchstabenformen verdächtigen Stein für eine Copie des ersten zu halten, so werden wir auch auf diesem den Namen nicht auf einen Künstler beziehen dürfen (woran schon Bracci II, 283 zweifelt), indem dagegen sowohl die Grösse der Buchstaben als die Theilung der Inschrift spricht. — C. I. 7275.

Phrygillos.

Sein Name findet sich auf einem Carneol, früher in der Vettori'schen, später in der Blacas'schen Sammlung: Amor in der Stellung eines mit Astragalen spielenden Knaben; ihm zur Seite im Felde eine geöffnete Muschel; unter der Figur

ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ: Winck. Descr. II, 731; Raspe 6601, pl. 42; Cades II, B, 15; R. Rochette Lettre, Titelvignette und S. 79; C. I. 7276. Den Werth des Steins überschätzt Winckelmann, wenn er ihn für einen der vorzüglichsten aus dem ganzen Alterthume erhaltenen erklärt und zugleich wegen der den Skarabäen eigenthümlichen Einfassung und der guten Buchstabenformen ihm ein hohes Alter vindiciren will (vgl. auch s. Werke V, S. 256). In das entgegengesetzte Extrem verfällt Köhler (S. 172): „Die Einfassung des Feldes soll uns in die frühen Zeiten der griechischen Kunst zurückführen; die Zeichnung und Ausführung des Eros aber ist so fliessend, weich und kraftlos, wie sie nur ein neuer Künstler liefern konnte. . . .“ Den richtigen Mittelweg hat Stephani (bei Köhler S. 334) eingeschlagen. Er erklärt den Stein nebst seiner Inschrift für sicher antik, aber für eine Arbeit aus römischer Zeit, in der die Wiederaufnahme der alterthümlichen Einfassung nichts Seltenes sei und auch die Form der Buchstaben, namentlich des Σ statt *C*, keinen Anstoss erregen könne. Eine sichere Entscheidung für die Echtheit biete aber der Name selbst dar, von dessen ehemaligem Vorhandensein man am Anfange des vorigen Jahrhunderts so wenig wissen konnte, dass ihn noch Bracci II, p. 284 für eine Erfindung der Fälscher halten konnte, der selbst noch in Pape's Verzeichniss fehle und erst in neuester Zeit (von R. Rochette) anderweitig nachgewiesen sei. Aber ist sonach die Echtheit gesichert, so ist dadurch doch die Beziehung des Namens auf einen Steinschneider noch keineswegs nöthig. Vielmehr bemerkt mit Recht Stephani, dass „die Buchstaben offenbar in der Absicht, den Abschnitt möglichst zu füllen, in auffallender Weise gesperrt und eben dadurch so in die Augen fallend sind, dass, da die Inschrift nicht rechtläufig ist, der Annahme eines Siegelsteins mit dem Namen des Besitzers gar nichts im Wege steht.“ — Ueber R. Rochette's Ansichten hinsichtlich der Identität der Münzstempel- und Steinschneider, welche durch diesen Stein und eine Münze bewiesen werden soll, vgl. oben S. 421.

Plutarchos.

Geschnittener Stein mit der Büste der Cleopatra (?) und der Inschrift *ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ*: Murr Bibl. glypt. p. 95; C. I. 7241;

aller Wahrscheinlichkeit nach eine auf falscher Lesung des Namens Protarchos beruhende Fälschung.

ΠΩΗΜΟΥ.

R. Rochette Lettre p. 148 zweifelt nicht an der Echtheit eines Steines mit dieser Inschrift und der Darstellung eines leierspielenden Achilles im Besitz des Chev. de Montlezun in Paris; Letronne (Ann. d. I. XVII, p. 266) erklärt Bild und Schrift nach Prüfung des Steines für modern und versichert, dass auf dem Steine sich der unmögliche Name *ΓΩΜΗΟΥ* finde. Ganz offenbar ist, was Letronne andeutet, dass wir es hier mit einer Copie des bekannten Steines mit dem Namen des Pamphilos zu thun haben, der, ebenso falsch wie bei Caylus (*ΑΑΜΗΑΟΥ*) gelesen, zu dem neuen Monstrum eines Namens den Anlass gegeben hat.

Polykrates.

ΓΟΛΥΚΡΑΤΗΣ ΕΓΟΙΕΙ; Mariette (Traité I, p. 421) beschreibt einen schönen Granat mit dieser Inschrift, der in der Arena von Nîmes gefunden sein soll, im Mercur de France [Août 1743] abgebildet und kurz besprochen wurde und sich zu seiner Zeit im Besitze des Marquis de Gouvernet befand: „Psyche, der Amor ihre Neugierde vorwirft. Auf einem Cippus sitzend, scheint sie sich erheben zu wollen, um Gnade von ihrem Geliebten zu erflehen, den sie angstvoll entfliehen sieht. Mit einer Hand hält sie die Lampe und den Zipfel eines Gewandes, welches ihr den ganzen untern Theil des Körpers bedeckt.... Obwohl die Buchstaben nicht mit äusserster Regelmässigkeit gebildet sind, so lassen sie sich doch bei etwas sorgfältigerem Studium alle erkennen... und wenn ich darüber mein Urtheil sagen kann, so scheinen mir Inschrift und Figuren unbezweifelt antik (me paroissent incontestablement antiques)." Besonders fein soll die Arbeit nicht sein. In jenem Urtheil scheint aber angedeutet, dass ein Streit über die Echtheit wenigstens möglich war, und in der That setzt Bracci II, p. 285 den Stein unter die verdächtigen. Wenn nun aber die neuesten Untersuchungen über die Kunstdarstellungen des Amor und der Psyche (Jahn arch. Beiträge p. 196; Ber. der sächs. Gesellsch 1851, S. 157; Conze de Psyches imaginibus quibusdam, Berol. 1855, p. 15—17) noch keine einzige nachzuweisen vermocht haben, welche eine directe Beziehung auf die Ausbildung des Mythus durch Apuleius hat, so wer-

den wir auch diesen Stein unbedenklich für ein modernes Werk halten dürfen. — C. I. 7244.

Polytimus.

Herakles mit der Keule und den Aepfeln der Hesperiden, rings herum die Inschrift Π□ΑVΤΕΙΜ□Υ: Gori Symb. litt. Dec. II. Vol. VIII, p. 119; Villoison Mém. de l'Inst. II, p. 144; C. I. 7245. Stephani (Angebl. Steinschn. S. 236) bemerkt dazu: „Da der Name so selten ist, so entsteht, wenn gleich der Name ganz ungenügend bekannt ist, doch der noch näher zu begründende Verdacht, dass er von der im Jahre 1747 gefundenen, jetzt in der Sammlung auf dem Capitol befindlichen Statue (Mus. Cap. III, 60) entlehnt sei, deren Inschrift: POLYTIMVS. LIB einige auf den Künstler bezogen haben.“ Stephani hat wahrscheinlich die Abbildung bei Gori nicht gesehen, sonst würde er schwerlich die Echtheit der Inschrift bezweifelt, dafür aber ihre Beziehung auf einen Künstler bestimmt abgewiesen haben, indem sie um das unbedeutende Bild herum vertheilt ist.

Pothos.

ΠΟΘΟΥ auf einem geschnittenen Steine mit drei Masken, nach Mittheilungen Millingen's: Clarac p. 180; C. I. 7241. Aber warum Künstlername?

Priscus.

ΠΡΙΣΚΟΣ auf einem Onyx mit dem Kopfe der Matidia, im Besitz Lord Clanbrasil's: Raspe 11611. Der Stein befand sich früher in der Sammlung Medina in Livorno, in deren Catalog der Name fälschlich ITRIEKOE wiedergegeben ist. Nach der Bemerkung Bracci's (II, p. 285) stammen die Künstlernamen in dieser Sammlung von moderner Hand her, was Köhler (S. 71) übersehen zu haben scheint, als er den Namen für den des Besitzers erklärte.

Pylades.

Rother Jaspis; der Berg Argäus, darauf ein Adler mit einem Kranze im Schnabel, ihm zur Seite ein Halbmond und ein Stern; der Name *ΠΥΛΑΔΟΥ* im untern Abschnitt: Venuti Collect. antiq. rom. tab. 74 (apud Franc. Palazzi); de Thoms V, 5 (XIII, 5); de Jonge Notice p. 167; Cades I, A, 98. Die ganze Darstellung kann auf Kunstwerth kaum Anspruch machen, und an einen Künstlernamen ist also nicht zu denken, weshalb auch Bracci (II, p. 285) und Gori (Dact. Smith.

II, p. 35) gegen seine Aufnahme unter dieselben stimmen, Visconti (Op. var. II, 162) und Köhler (S. 71) ihn auf den Besitzer beziehen. — C. I. 7248.

Pyrgoteles.

Je grösser der Ruhm des Pyrgoteles selbst nach den wenigen schriftlichen Erwähnungen im Alterthume gewesen zu sein scheint, um so verdächtiger sind alle die Arbeiten, welche in der neuern Zeit mit seinem Namen bekannt geworden sind. Es ist überflüssig, sie alle anzuführen, indem durch die meisten niemand getäuscht werden kann. Nur von denen mag hier die Rede sein, die zeitweilig den Ruf der Authenticität genossen haben. Zuerst ist kein Grund vorhanden, die Inschrift ΠΙ auf einem Camee des Museums von Neapel, darstellend Minerva und Neptun (Raspe 1768, t. XXVI; Gerh. Neap. ant. Bildw. S. 395, N. 5) auf Pyrgoteles zu beziehen; vgl. ausserdem Köhler S. 102. — Der römische Kopf mit der Inschrift *ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ЄΠΟΙЄΙ* am Abschnitte des Halses und *ΦΩΚΙΩΝΟϹ* hinter dem Halse, den unter andern Stosch t. 66 und Bracci II, t. 99 als ein Werk des Pyrgoteles betrachteten, wird von Vasari [Vite IV, p. 260 ed. Firenze 1772] als ein Werk des Alessandro Cesari bezeichnet; vgl. Köhler S. 101. — Nicht weniger modern ist ein anderer Camee: ein angeblicher Alexanderkopf, mit der Löwenhaut bedeckt und daneben die Inschrift *ΓΥΡΓΟΤΕΛΗΣ*; einst im Besitz eines Kurfürsten von Mainz: Stosch t. 65; Bracci II, t. 98, an dessen Alterthum schon Winckelmann zweifelte (Werke VI, I, 107). — Ferner erwähnt Visconti (Op. var. II, 119) einen 1788 in der Nähe von Rom gefundenen Carneol, darstellend Herakles die Hydra tödtend und Jolaos, mit dem Namen des Pyrgoteles, später im Besitz der Familie Trivulzi in Mailand. Er hält ihn für antik, aber da die Arbeit mittelmässig sei, nur für eine antike Copie: eine Ansicht, die mindestens mit Misstrauen aufgenommen werden muss: Köhler S. 103. — Mehr Gewicht hat man in neuerer Zeit einem Kopfe des Alexander mit dem Namen *ΓΥΡΓΟΤΕΛΕΣ* in der Sammlung des Herzogs von Blacas beilegen wollen: Clarac p. 186; R. Rochette p. 151; [Trésor de glyptique; Iconogr. pl. XIII, D; p. 21]. „Allein," bemerkt Stephani (bei Köhler S. 290), „wenn auch der Stein antik sein sollte, was nach dem Abdrucke eben nicht wahrscheinlich ist, so zeigt doch die roh und liederlich

hinzugefügte Inschrift, und namentlich das λ (sic!), dass an den berühmten Meister nicht zu denken ist." — An einem fragmentirten Amethyst, einen Medusenkopf darstellend, in derselben Sammlung, ist nicht einmal die Lesung des Namens sicher: Clarac und R. Rochette a. a. O.

Quintil.

Aquamarin der Ludovisi'schen Sammlung, Neptun auf einem von zwei Seerossen gezogenen Wagen; darunter auf einem architektonisch gegliederten Streifen die Inschrift *KV . INTIΛ* in sehr grossen Buchstaben, die an einen Künstlernamen zu denken verbieten: Stosch t. 57; Bracci II, t. 100; Winckelm. Descr. II, 450; Cades I, C, 17; Köhler S. 70 und 270. — Auf einem zweiten Stein, einem Sardonyx, ist Mercur gebildet, wie er ganz in der Weise des Neptun seinen Fuss auf einen Schiffsschnabel gestellt hat und auf das Aplustre in seiner Rechten blickt; hinter ihm *KVINTIΛ* (nicht *KVINTIΛ*): [Spilsbury Gems t. 27]; Müller und Oesterley II, t. 29; n. 317; Cades I, L, 67. Der Stein befand sich früher im Besitz Greville's (Raspe 2331; pl. 30), dann des Fürsten Poniatowski (Visconti Op. var. II, p. 184). Ob mit diesem der Thorwaldsen'sche (Müller Mus. Thorw. 3, p. 43) identisch ist, vermag ich nicht anzugeben. — Nach Köhler S. 71 soll die Inschrift von dem Neptun entlehnt sein. Aber auch Visconti, obwohl er kein Bedenken gegen die Echtheit äussert, bezieht den Namen wenigstens nicht auf einen Steinschneider; und in der That hat die Arbeit nur geringen Werth. — C. I. 7209.

Quintus.

Auf einem Sardonyxfragment, früher in Vettori's Besitz, jetzt im florentiner Museum, sind nur noch die Beine einer durch die Luft schreitenden Figur, also nicht, wie man gemeint, eines Achilles, sondern etwa eines Mars gradivus erhalten; davor liest man die Inschrift:

κοΙΝΤΟC
ΑΛΘΞΑ
ΕΠΟΙΕΙ

gerade über welcher der Stein gebrochen ist: Gori Mus. flor. II, t. 97; Vettori Diss. glyptogr.; Bracci I, t. 8; Winck. Descr. II, 959; Raspe 7406, pl. 44; Cades I, J, 16; C. I. 7203. Köhler (S. 176) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 226) spre-

chen ausführlich über die Arbeit sowohl als die Inschrift. Aber wenn ich auch gegen ihre Beweisführungen die mannigfachsten Einwendungen erheben könnte, so verzichte ich darauf, da ich aus einem andern Grunde zu demselben Ergebniss gelange, die Inschrift für untergeschoben zu erklären. Dieser Grund liegt in ihrer Fassung. Dass *ΑΛΕΞΑ* nicht Nominativ sein könne, bemerkte schon Letronne Ann. dell' Inst. XVII, p. 267. Aber selbst wenn es Nominativ wäre, liesse sich ein römisches Pränomen nicht ohne ein Nomen mit dem griechischen Cognomen verbinden. Eben so wenig aber kann der Sohn eines Alexas einfach Quintus genannt werden. Es ist dies durchaus gegen die strengen und consequenten Gesetze der römischen Namengebung, die, tausendfach bewährt, nicht durch eine oder zwei vereinzelte Gemmeninschriften umgestossen werden können, bei denen die Möglichkeit des Betruges von vorn herein zugegeben werden muss. Denn was für Quintus, das gilt natürlich auch für den andern angeblichen Sohn des Alexas, Aulos. Sein Name *ΑΥΛΟC ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ* findet sich auf einer Glaspaste mit der Darstellung des Neptun und der Amymone, früher in der Barberini'schen Sammlung, jetzt im brittischen Museum: Visconti PCl. III, zu t. 41; Op. var. II, p. 120; C. I. 7167; Pulszky in Gerh. Arch. Anz. 1856, S. 272. Wenn daher auch Pulszky die Paste für „unzweifelhaft antik“ hält, und wenn ausserdem auf derselben *Є* und nicht *Ε* (worin Köhler S. 171 einen Grund zur Verdächtigung sah) sich finden sollte, so kann ich doch dadurch dem obigen Bedenken gegenüber die Echtheit nicht als erwiesen betrachten.

Rhegio, falsche Lesart für Gnaeos, Abth. II.

Rufus.

Carneol; Kopf des Ptolemaeos VIII., darüber ein Adler; Raspe n. 9823. Die Inschrift *ΡΟΥΦΟΥ* ist nach Köhler S. 73 in grossen Buchstaben geschnitten und auf beide Seiten vertheilt, kann also nicht auf einen Künstler bezogen werden. Zwar hat man dies durch einen andern Stein beweisen zu können geglaubt: einen Camee, auf dem Eos schwebend mit den Rossen des Sonnengottes dargestellt und mit vertieften Buchstaben die Inschrift *ΡΟΥΦΟC ЄΠΟЄΙ* eingeschnitten ist: Pierres gr. d'Orléans I, t. 45. Allein Köhler S. 171 macht darauf aufmerksam, dass die Arbeit schon wegen des Steins, auf den sie ge-

schnitten, eines abendländischen Onyx, nicht für antik gehalten werden könne; und diese Ansicht findet in dem Styl der übrigens vorzüglich ausgeführten Darstellung ihre weitere Bestätigung. Es genügt hier, auf das Unantike in dem Ausdrucke des Kopfes, in der Anlage der Flügel, der Zügel, der Flamme an der Fackel hinzuweisen, um mit Köhler eine Arbeit des sechszehnten Jahrhunderts zu erkennen. — C. I. 7250.

Seleukos.

Auf einem Carneol der früheren Picard'schen Sammlung ist ein mit Epheu leicht bekränzter Silenskopf gebildet; darunter liest man *CЄΛЄYK*: Stosch t. 60; Gori Mus. flor. II, t. 9, 2; Bracci II, t. 104; Raspe 3798; C. I. 7252. Der Stein soll sich jetzt im Haag befinden: de Jonge Notice p. 162, n. 19. Stephani (Angebl. Steinschneider S. 224) bemerkt darüber: „Das sauber und in seinen Details regelrecht durchgeführte Bildchen ist wenigstens nicht geeignet, einen Zweifel an seinem Alterthum ohne Weiteres zu beseitigen. Die Buchstaben sind nicht übertrieben klein, allein ihre hart geschnittenen Linien im Verhältniss zu ihrer Grösse übermässig dünn und schmal; wohl ein modernes Fabrikat. Dass dasselbe, was von dem Carneol gilt, auch von der Stoschischen Paste gilt (Tölken Verz. S. 395, n. 319; Winck. Descr. II, 1359), gegen deren Alterthum Tölken kein Bedenken hat, versteht sich von selbst.“ Doch bemerkt Tölken (Sendschreiben S. 73), dass „sowohl Kopf als Schrift bedeutend verschieden seien, so dass die berliner Paste das Urbild sein könnte, da deren Ausdruck freier und schalkhafter ist.“ Wie dem aber auch sein möge, so hindert hier schon die Abkürzung des Namens, an einen Steinschneider zu denken, um so mehr als die Arbeit keineswegs ein besonderes Verdienst in Anspruch nehmen kann; vgl. Köhler S. 74.

Dasselbe gilt von allen anderen Steinen mit der gleichen Aufschrift. Eine Priapherme auf einem Smaragd der de Thoms'schen Sammlung (t. IV, 7; Raspe 5205) ist ausserdem schon durch ihren Besitzer verdächtig. — Eine Glaspaste, darauf Eros mit einem Schweine spielend mit der Inschrift *CЄΛЄYK* im Abschnitt (Raspe 6771, pl. 42), nennt Stephani (a. a. O.) „eine elegante und regelrecht durchgeführte moderne Copie eines sehr häufig wiederholten Originals.“ Bei Cades II, P, 325 ist der Abdruck unter die modernen Arbeiten

gesetzt. — Ein Herakleskopf mit der Inschrift *CЄΛЄYK* vor dem Gesicht, auf einem Carneol des Herzogs von Blacas (Dubois bei Clarac p. 197; Cades III, A, 39), soll ebenfalls nach Stephani „seinen modernen Ursprung durch die auffallende Unsicherheit im Schnitt neben dem deutlich hervortretenden Streben nach äusserer Eleganz in der Behandlung fast aller Details bekunden.“ Ausserdem ist das Charakteristische des Heraklestypus keineswegs richtig aufgefasst. Die Inschriften dieser drei Arbeiten sind also mit Stephani namentlich wegen der gleichen Abkürzung als von dem ersten Steine entlehnt zu betrachten.

Ganz unsicher ist, ob die Buchstaben *ΣЄ* neben einem römischen Kopfe (Raspe 12211), sofern sie echt sind, auch nur als der Anfang des Namens Seleukos zu gelten haben.

Semon.

Scarabäus in Gerhard's Besitz, merkwürdig auch durch seinen Fundort in der Nähe von Troia: Wasserträgerin knieend vor einem durch einen Löwenkopf bezeichneten Brunnen; im Felde der Name in alten griechischen Buchstaben, *ΣHMONOΣ*, und zwar auf dem Steine rechtläufig. „Vortrefflicher archaischer Styl von meisterhafter Ausführung, in schwarzem etwas verbrannten Achat“: Impronte dell' Inst. V, n. 52; Bull. 1839, p. 104; vgl. Ann. VIII, 198; IX, 144, n. 1; Cades II, K, 58; Abeken Mittelitalien S. 404; C. I. 7255. Die Beziehung des Namens auf einen Künstler leugnet Stephani (bei Köhler S. 228), weil wir noch keine irgendwie sichere Künstlerinschrift dieser Form (d. h. von diesem Alter) besitzen, während die mehrfach nachgewiesene Verbindung des Genitivs mit *εἰμὶ* uns gestattet, den Namen auch hier auf den Besitzer zu beziehen. Dazu kommt, dass der letzte Buchstabe von dem Rest der Inschrift durch den Fuss der Figur getrennt steht.

Sextianus.

Carneol: Kopf des Apollo mit Strahlenkrone, darüber ein Halbmond, darunter ein Stern; die Inschrift *CЄΞ — TIANOC* in grossen Buchstaben auf beiden Seiten des Kopfes vertheilt: Winck. Descr. II, 1180; Panofka, Gemmen mit Inschr. I, n. 37; C. I. 7253.

Silvanus.

CIΛBANOC, Herakles, einst im Besitz Sellari's zu Cortona:

[Amaduzzi, Sagg. di Cort. IX, p. 256]; schon bei Bracci II, p. 285 unter den verdächtigen angeführt. — C. I. 7256.

Skymnos.

Carneol: Satyr mit Thyrsus und Cantharus vorwärts schreitend, neben ihm ein Panther laufend, hinter ihm *ΣKYMNOY*; Cades II, A, 147; C. I. 7259. Wenn R. Rochette Lettre p. 154 diesen Skymnos mit dem von Plinius 34, 85 angeführten Bildhauer „und Caelator" identificiren möchte, so genügt es zu bemerken, dass der Bildhauer nur irrthümlich für einen Caelator gehalten worden ist. Ausserdem aber glaube ich mich nicht zu täuschen, wenn ich sowohl die Inschrift wegen der Ungleichheit und Unfreiheit des Schnittes, als auch die ganze Figur wegen ähnlichen Mangels an Freiheit und innerem Leben für eine moderne Arbeit halte.

Slekas, falsche Lesart für Cascae.

Sodala, s. Kissos.

Sokrates.

Camee in Sardonyx von drei Lagen in der Roger'schen Sammlung: stehender Komiker, die rechte Hand am Haupte, in der Linken ein Pedum haltend; der Name *CΩKPATHC* in Relief. — Sehr schöner Camee in orientalischem Sardonyx von drei Lagen in derselben Sammlung: Komiker, von vorn gesehen, auf ein Pedum gestützt; der Name in Relief. — Rother verbrannter Jaspis von Dubois bei einem höhern Officier Namens Borre in Morea gesehen: Fortuna Panthea behelmt, die Inschrift *CωKPA-THC*: Dubois bei Clarac p. 201 und Rev. arch. II, 2, p. 484. Weiter ist über diese Steine nichts bekannt; sehr verdächtig aber ist das Vorkommen der beiden noch dazu unter einander sehr verwandten Cameen mit demselben Namen und in derselben Sammlung. — C. I. 7262.

Spitynchas, falsche Lesart für Epitynchanos, s. Abth. I.

Tauris(kos).

Sardonyx; Gipfel eines Felsenberges, auf dem der Sonnengott nackt mit der Peitsche im Arme steht; daneben im Felde eine Gemse; gegenüber die, wie es scheint, auf dem Steine rechtläufige Inschrift *TAVPIC*: Gori Mus. flor. II, t. 14, 1; C. I. 7265. Gori bezieht die Inschrift auf den Berg, die Alpen der *Ταυρίσκοι* (Strab. IV, p. 206), worin ich ihm nicht beizustimmen wage. Der Deutung auf einen Künstler dagegen,

welche auch Bracci (II, p. 285) noch abweist, widerspricht schon die Geringfügigkeit der Arbeit.

Tryphon.

Ein berühmtes Werk der Steinschneidekunst ist der Sardonyxcamee des Tryphon mit der Hochzeit des Eros und der Psyche: Eros, eine Taube an die Brust drückend und mit verschleiertem Antlitz wie Psyche, schreitet neben dieser, geführt an der heiligen Binde von einem geflügelten Hymenäos mit der Fackel. Ein Eros hebt die Decke von dem Sessel, welcher dem Paare zum Sitz dienen soll, während ein anderer, nach den gebogenen Flügelspitzen etwa Anteros zu benennen, von hinten über ihren Häuptern die sogenannte mystische Schwinge erhebt. Die Darstellung wurde zuerst nach einer Zeichnung des Pirro Ligorio bekannt gemacht, welche Spon aus den Papieren des Rascas de Bagarris erhielt; dass der Stein selbst sich in Ligorio's Besitz befunden habe, wie Köhler behauptet, geht aus Spon's Angaben nicht hervor. Später kam derselbe in die Arundell'sche und von da in die Marlborough'sche Sammlung (aus welcher er jetzt verschwunden ist, vergl. Gerhard's Arch. Anzeiger 1854, p. 433): Spon Recherches cur. p. 87, pl. 3; Miscell. p. 7, t. 3; Stosch t. 70; Bracci II, t. 114; Raspe 7199, pl. 42; Cades II, B, 236; C. I. 7267. Ein Steinschneider Tryphon ist durch ein Epigramm des Adaeos in der Anthologie (Anall. II, p. 242, n. 6) bekannt, wo als sein Werk ein Beryll mit der Darstellung der Galene gepriesen wird. Indem man nun den Dichter der Anthologie mit dem von Polemon gekannten Adaeos identificirte und demnach für einen Zeitgenossen des Polemon und des Königs Antigonos hielt, glaubte man auch den Künstler des Arundell'schen Steines in dieselbe Zeit setzen zu dürfen, wogegen jedoch schon die runde Form des ϵ sprechen würde, deren Gebrauch für die damalige Zeit wenigstens noch nicht sicher nachgewiesen ist. Aber schon Reiske hat darauf aufmerksam gemacht, dass jenes Epigramm durchaus das Gepräge einer spätern Zeit trage. Damit wäre allerdings die Möglichkeit wieder gewonnen, den Künstler des Epigramms und des noch erhaltenen Steines für eine Person zu halten. Aber hiervon ganz abgesehen, darf auch eine andere Möglichkeit nicht geleugnet werden, dass nämlich der Name auf dem Camee in neuerer Zeit von dem Epigramme entlehnt

sein könne. Köhler, der (S. 201) diesen Verdacht zuerst äussert und den Stein unter die setzt, „deren Alterthum sowohl wegen der Kunst, als wegen der Aufschrift ungewiss ist“, spricht sich zwar vorsichtiger als gewöhnlich aus, weil ihm nur mangelhafte Abdrücke zu Gebote standen. Dagegen verdammt Stephani wenigstens die Inschrift ganz entschieden (bei Köhler S. 358; angebl. Steinschneider S. 188; 191; 197 und 247). Der Schnitt zeige zwar einen von den Fälschungen des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich verschiedenen Charakter: der Name sei in der gewöhnlichen Weise seiner (des Ligorio) Zeit in ebenso grossen als derben Buchstaben abgefasst, deren Schnitt wesentlich denselben Charakter zeige, den der Name des Lorenzo de' Medici auf den ihm einst angehörenden Gemmen zu zeigen pflege. Wenn ich nun auf einige andere Gründe Stephani's: die vertieften Buchstaben, die Stellung der Inschrift über dem Dargestellten, statt im Abschnitt, keinen Werth legen kann, so muss ich doch zugeben, dass, „was aus den Händen des Ligorio kommt, heut zu Tage Niemand ohne die gewichtigsten Gründe für echt gelten lässt“, zumal in dem Epigramme der Anthologie die mögliche Quelle der Fälschung klar vorliegt. Sind aber dadurch gewichtige Zweifel einmal angeregt, so möchte ich dieselben eben so sehr gegen die ganze Arbeit, als gegen die blosse Inschrift richten. Denn die so höchst liebliche und anmuthige Darstellung zeigt doch des sachlich Auffälligen mancherlei. Die Braut erscheint allerdings in antiken Hochzeitsvorstellungen mit dem Schleier, aber wo mit bedecktem Gesicht? Und nun gar der Bräutigam? Die Taube ferner, welche Eros an seine Brust drückt, ist in ähnlicher Verbindung noch nicht nachgewiesen. Wo finden wir ferner das Brautpaar durch die heilige Binde zusammengekettet und an dieser Binde geführt; wo ferner die mystische Schwinge in Hochzeitsbildern? Diese Schwinge aber ganz ohne Andeutung des Phallus? Auch in künstlerischer Beziehung kann die zwischen zwei parallelen Linien sich bewegende Composition auf einem ovalen Raume Bedenken erwecken. Auf fast alle diese Schwierigkeiten ist bereits von Jahn (arch. Beiträge S. 173) hingedeutet worden; und es ist deshalb vielleicht weniger kühn und gewagt, als es zuerst scheinen mag, wenn ich zugleich im Hinblick auf die oben angeregten Zweifel über

die Inschrift das Ganze für eine Arbeit des sechszehnten Jahrhunderts zu halten geneigt bin. Gerade damals hat der Mythus des Amor und der Psyche die bedeutendsten Künstler, wie Raphael und Giulio Romano, vielfältig beschäftigt; und wenn der Annahme nichts entgegensteht, dass von einem solchen unter Benutzung antiker Motive die Composition des Camee entworfen sei, so dürfte dadurch ihr sonstiges künstlerisches Verdienst nach Gebühr gewürdigt erscheinen.

Eine Wiederholung in vertieftem Schnitt, in der Sammlung zu Neapel (mit der Inschrift ... *ΦΩΝΟC?*) ist nach Visconti eine Copie des Arundell'schen Steines: Op. var. II, p. 192; Clarac p. 220.

Nach obiger Darlegung wird der Name des Tryphon auch auf den folgenden Steinen für modern zu halten sein: Amor auf dem Löwen, im Felde *ΤΡΥΦΩΝ* in der an untergeschobenen Arbeiten so reichen niederländischen Sammlung: de Jonge Notice p. 148, n. 16; Raspe 6686. Ebendaselbst: Diomedes und Aeneas im Kampfe von Apollo getrennt. Der unten stehende Name *ΤΡΥΦΩΝ* schien schon de Jonge p. 151, n. 12 ein moderner Zusatz. — Eine grosse Triumphalprocession mit der Inschrift *ΤΡΥΟΩΝ ЄΠΟΙЄΙ* erwähnt Raspe 15544 unter meistentheils modernen Steinen.

Ythilos.

ΥΘΙΛΟΥ, stehender Mars oder Krieger mit dem Speer in der Rechten: [Amaduzzi Saggi di Corton. IX, p. 153]. Anstatt die falsche Form des Namens, wie im C. I. 7197 geschieht, in Ἰθύλου verbessern zu wollen, müssen wir es vorziehen, mit Bracci (II, p. 285) den angeblichen Steinschneider Ythilos in die Classe der gefälschten und verdächtigen Künstlernamen zu verweisen.

Zeno.

ΖΗΝωΝΟC, Kopf des Serapis mit dem Modius, auf einem Nicolo der Beugnot'schen Sammlung: de Witte Cat. Beugn. p. 135, n. 405; C. I. 7191. Dass der angebliche Künstlername um die Darstellung herumläuft (autour on lit), zeigt, dass wir vielmehr an den Besitzer zu denken haben.

DIE VASENMALER.

Die Citate:

de Witte p. . . . ohne weitere Angabe der Schrift beziehen sich auf den Katalog der Vasenmaler in der Revue de philol. II, N. 5—6.

Panofka Vasenbilder = Von den Namen der Vasenbildner in Beziehung zu ihren bildlichen Darstellungen: in den Abh. d. berl. Akad. 1848.

(r) unmittelbar nach einer Inschrift bezeichnet, dass diese rückläufig, d. h. von der Rechten zur Linken geschrieben ist.

Einleitung.

Bei dem Mangel einer scharfen Scheidung zwischen Kunst und Handwerk im Alterthume lässt es sich kaum bestimmen, ob die Verfertiger und Maler gebrannter Thongefässe je als eigentliche Künstler betrachtet worden sind. Wenigstens schweigen darüber unsere schriftlichen Nachrichten: denn während z. B. von den Steinschneidern doch einzelne wegen des Verdienstes ihrer Kunst uns namhaft gemacht werden, hören wir von einigen Vasenfabrikanten nur ganz zufällig durch Anspielungen der alten Komödie, wo ihres Gewerbes mehr spöttisch als in ehrender Weise und ganz ohne Hinweisung auf ein künstlerisches Element gedacht wird, so von Chaerestratos in den Komasten des Phrynichos bei Athen. XI, p. 474 B; von Kephalos bei Aristoph. Eccl. 252; von Hyperbolos: Eq. 1312; cf. Nub. 1065; Pac. 681 mit den Scholien. Sie sind also für die Kunstgeschichte in keiner Weise von Bedeutung und ihre Namen sind daher auch erst wieder in Erinnerung gebracht worden, nachdem die umfassenden Entdeckungen gemalten Thongeräthes uns den thatsächlichen Beweis von der künstlerischen Durchdringung gerade dieses Zweiges des Handwerks bei den Griechen geliefert haben. Allerdings dürfen wir keineswegs alle Erzeugnisse desselben als wirkliche Kunstwerke gelten lassen; dagegen aber müssen wir anerkennen, dass sie in ihrer Gesammtheit und gerade durch ihre grosse Masse uns ein sehr klares Abbild von der fortlaufenden Entwickelung des künstlerischen Geschmackes zu gewähren im Stande sind, ein Bild freilich, welches uns nicht durch äussere Zeugnisse fest begründet hingestellt wird, sondern erst aus einer umfassenden

Betrachtung des Details gewonnen werden kann. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe liess es daher räthlich erscheinen, ihre Lösung von verschiedenen Seiten aus zu versuchen; und es konnte darum nicht fehlen, dass man auch aus den inschriftlichen Beigaben des Bilderschmuckes Belehrung zu erhalten strebte. Unter ihnen aber mussten namentlich die Inschriften der Verfertiger und Maler die Aufmerksamkeit auf sich lenken, sofern man etwa hoffen durfte, aus ihnen eine Grundlage für die Geschichte der Vasenmalerei zu gewinnen. So hat es denn auch, besonders seit der bedeutenden Vermehrung des Materials durch die etruskischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte, nicht an Versuchen gefehlt, ihre Namen möglichst vollständig zu sammeln. Ich nenne hier nur die wichtigsten dieser Verzeichnisse, nämlich das von R. Rochette in seiner Lettre à Mr. Schorn und das von de Witte in der Revue de philologie Vol. II, n. 5—6, unter denen das letztere besonders sorgfältig und fleissig gearbeitet ist, so dass es von meiner Seite nur einer Vervollständigung durch das seit seinem Erscheinen bekannt gewordene Material bedurfte, wie sie theilweise, aber mehr unter Berücksichtigung epigraphischer als archäologischer Gesichtspunkte bereits in dem betreffenden Abschnitte des Corpus inscr. gr. (n. 8123 sqq.) mir vorlag.

Freilich müssen wir uns eingestehen, dass die aus diesen Zusammenstellungen gewonnenen Resultate den für die Begründung einer Geschichte gehegten Erwartungen nicht entsprochen haben und wohl auch der Natur der Sache nach nicht entsprechen konnten. Denn um nur einige Schwierigkeiten hervorzuheben, so finden sich auf der bei Weitem grössten Zahl gerade der bedeutendsten Vasen keine Künstlernamen; wo sie sich aber finden, haben wir es keineswegs mit den vorzüglichsten zu thun, sondern häufig scheint nicht sowohl der Bilderschmuck, sondern die besondere Art der Fabrikation: Leichtigkeit des Thons, Werth des Firnisses u. a. den Anlass zur Hinzufügung der Namen gegeben zu haben. Diese Namen selbst aber stehen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, durchaus in keiner Verbindung unter einander. Versuchen wir eine solche herzustellen, so zeigt sich bald, dass dies am wenigsten bei einer Beschränkung auf die Vasen mit Künstlernamen möglich ist: fast jede einzelne

Frage führt uns sofort wieder auf das Gesammtgebiet der Vasenkunde; die Fragen der Paläographie, der historischen Entwickelung des Styls, die Frage nach der Herkunft und Verbreitung der Vasen lassen sich nur im grössern Zusammenhange behandeln. Ueberall bieten die Künstlerinschriften nur einzelne Thatsachen und Beiträge zur Lösung, deren Werth sich erst dann genauer bestimmen lassen wird, wenn auch von anderen Seiten festere Resultate gewonnen sind, als es bis jetzt meiner Meinung nach der Fall ist.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, der eine Behandlung des gesammten Gebietes der Vasenkunde fern liegen muss, wird dadurch in ziemlich enge Grenzen eingeschränkt: sie kann nur vorbereitender Art sein und ihr bei Weitem wichtigster Theil besteht in der Sammlung des Materials, in dem Verzeichniss der Künstler und der Beschreibung ihrer Werke. Eine systematische Behandlung dieses Stoffes aber wird hier kaum in weiterem Umfange möglich sein, als sie bereits von O. Jahn in der Einleitung zu dem münchener Vasencataloge (S. CV ff.) versucht worden ist. Es handelt sich dabei zunächst darum, gewisse Erscheinungen zu classificiren und auf die übereinstimmenden Züge, so wie auf die Unterschiede innerhalb derselben hinzuweisen, indem sich auf diesem Wege eine Reihe von Thatsachen feststellen lässt, die theils an sich schon ein Licht auf die Geschichte der Vasenmalerei werfen, theils für eine spätere Ausführung derselben von Bedeutung werden können.

Ich beginne, wie Jahn, mit einer tabellarischen Uebersicht, welche unsere Aufmerksamkeit auf drei Hauptgesichtspunkte lenkt. Zuerst scheiden sich die Namen in zwei Klassen, je nachdem sie mit ἐποίησεν (ἐποίει) oder ἔγραψεν (ἔγραφεν) verbunden sind. Eine zweite wichtige Unterscheidung ist die nach der Stylart der Malereien im Allgemeinen, also ob die Figuren schwarz auf gelbem oder rothem Grunde (s.) oder roth auf schwarzem Grunde (r.) gezeichnet sind. Drittens endlich ist von Wichtigkeit die Angabe der Orte, an denen die Werke der einzelnen Künstler gefunden sind.

Namen mit ἐποίησεν (ἐποίει).

Amasis (s.) V. (d. i. Vulci).
Anakles (s.) Chiusi.
Andokides (s.; r.; s. u. r.) V. Chiusi.
Archikles (s.) V. Nola.
Arydenos? V.
Brygos (r.) V. Tarquinii.
Charitaeos (s.) V. Caere.
Chelis (r.; r. u. s.) V.
Deiniades (r.) V.
Didymos (r.) Bari.
Duris (r.) V.
Epigenes (r.) V.
Epitimos (s.) V.
Erginos (r.) V.
Ergoteles (s.) V.
Ergotimos (s.) Aegina. Chiusi.
Eucheros (s.) V. Chiusi.
Euergides (r.) Capua.
Eukles? V.
Euphronios (r.) V. Tarquinii. Viterbo. (Caere.)
Euxitheos (r.) V.
Exekias (s.) V.
Glaukytes (s.) V.
Hermaeos (r.) V.
Hermogenes (s.) V.
Hermonax (r.)?
Hieron (r.) V. Sabina. Tarquinii. Bomarzo. Chiusi.
Hilinos (r.) Athen.
Hischylos (s.; r.; s. u. r.) V.
Kachrylion (s.; r.) V.
Kleon? (s.) V.
Kleophrades (r.) V.
Kolchos (s.) V.
Laleos (s.) V.
Lysias (ohne F.) Caere.
Meidias (r.) Unteritalien.
Neandros (s.) V.
Nikosthenes (s.; r.; s. u. r.) V. Caere. Agrigent.
Panphaeos (s.; r.; s. u. r.) V. Caere. Chiusi.

Phrynos (r.) V.
Pistoxenos (r.) Caere. Capua.
Priapos (s.) V.
Python (r.) V.
Sikanos (r.) V.
Sokles (s.) V(?). Chiusi.
Sosias (r.) V.
Taleides (s.) V. Agrigent.
Theozotos (s.) V.
Thypheithides (s.) V.
Timagoras (s.) Caere (?).
Tlenpolemos (s.) V.
Tleson (s.) V. Tarquinii. Korinth.
Tychios (s.) V (?). Tarquinii.
Xenokles (s.) V. Caere.
Xenophantos aus Athen (r.) Pantikapaeon.

Namen mit ἔγραψεν (ἔγραφεν).

Aeneades (s.) V.
Amasis? (s.) V. (r.) Tarquinii.
Aristophanes (r.) V.
Assteas (r.) Paestum; Bari. Nola (?).
Duris (r.) V. Caere (?).
Epiktetos (r.; r. u. s.) V. Caere. Capua. Pantikapaeon.
Epilykos (r)?
Euphronios (r.) V. Caere.
Enthymides (r.) V. Nola. Adria.
Exekias (s.) V.
Hegias (r.) Athen.
Hypsis (r.) V.
Klitias (s.) Chiusi.
Kritias? (r.) V.
Lasimos (r.) Unteritalien.
Naukydes? (s.) V.
Onesimos (r.) V.
Pheidippos (r.) V.
Philtias (r.) V.
Peithinos (r) V.
Polygnotos (r.) V.
Praxias (r.) V.

Psiax (r.) Athen.
Python (r.) Lucanien.
Sakonides (s.) V.

Hinsichtlich der Fundorte springt es in die Augen, dass Vulci, wie es durch seinen Reichthum an Vasen bis jetzt alle anderen Orte übertrifft, so auch die zahlreichsten Vasen mit Künstlerinschriften dargeboten hat. Die nächste Stelle scheint Caere einzunehmen; namentlich wenn wir in Betracht ziehen, dass von den zahlreichen Gefässen des Campana'schen Museums, deren Herkunft im Einzelnen ich nicht anzugeben vermochte, der grösste Theil aus dortigen Ausgrabungen stammt. Seltener sind Künstlernamen in Tarquinii, der Umgebung von Viterbo, Chiusi, während sie in Nordetrurien bis jetzt ganz fehlen, und aus dem benachbarten Gebiet der Sabiner nur ein vereinzeltes Beispiel bekannt ist. Die genannten Orte scheinen aber als ein Gesammtgebiet betrachtet werden zu müssen, indem nicht selten die gleichen Namen an mehreren derselben vorkommen: eine Erscheinung, die nicht auffallen kann, indem keiner von Vulci mehr als etwa zwei gewöhnliche Tagereisen entfernt ist. Bedeutsamer ist die Thatsache, dass manche der aus Etrurien bekannten Namen sich auch ausserhalb der Grenzen dieses Landes wiedergefunden haben: Euthymides (freilich nur nach einer Vermuthung) in Hadria; Pistoxenos und Epiktet in Capua; Archikles und Euthymides in Nola; Nikosthenes und Taleides in Agrigent; Tleson in Korinth; Ergotimos in Aegina und Epiktet in Pantikapaeon. Da wir es hier nicht mit einem einzelnen, vielleicht zufälligen Beispiele, sondern mit einer ganzen Reihe zu thun haben, so werden wir durch diese Thatsache mit Bestimmtheit auf einen ausgebreiteten Handelsverkehr mit gemaltem Geschirr hingewiesen. Zur Beurtheilung der Frage, ob derselbe etwa von Etrurien (durch dortige Fabriken eingewanderter Griechen) ausgegangen oder vielmehr dorthin gerichtet gewesen sei, mag es erlaubt sein, auf eine sehr eigenthümliche Erscheinung hinzuweisen. Von keinem Künstler sind mehr Vasen erhalten als von Nikosthenes und zwar hauptsächlich Trinkschalen und eine besondere Art von Amphoren. Letztere sind, so viel bekannt, nur in Caere zu Tage gekommen, die Trinkschalen in Vulci: die Fabrik des

Nikosthenes war daher offenbar nicht an einem der beiden Orte, sondern an einem dritten, von wo aus die besonderen Arten der Gefässe je nach dem besondern Geschmacke und der Mode der fremden Städte exportirt wurden. Dieselbe Erscheinung scheint sich bei den Vasen des Panphaeos zu wiederholen. Dass Attika der Mittelpunkt der Fabrikation gewesen sei, mag aus anderen Gründen wahrscheinlich sein, lässt sich aber durch die Künstlerinschriften nicht beweisen: es liesse sich sogar behaupten, dass die zwei einzigen aus Athen bekannten Gefässe mit den Namen des Hegias, des Hilinos und Psiax eine feinere und geistreichere Behandlung zeigen als die Masse der aus Etrurien stammenden Gefässe, wenn nicht wiederum zuzugeben wäre, dass bei den für Nicht-Athener gearbeiteten Gefässen der Geschmack der Besteller Berücksichtigung finden mochte: entschieden ist dies der Fall an der bei Pantikapaeon gefundenen Vase des Xenophantos, der wohl gerade deshalb, weil er in der Fremde arbeitete, ausnahmsweise sein Vaterland, Athen, angiebt. In den Namen selbst ist ein speciell attischer Charakter nicht zu erkennen; eher, wie Jahn bemerkt (S. 107), deuten die vielen seltenen und sonderbaren, häufig noch dazu wenig orthographisch geschriebenen unter ihnen auf den Handwerkerstand.

Wenn wir demnach die Frage nach dem Vaterlande der Künstler hier unentschieden lassen müssen, so darf doch nicht unbemerkt bleiben, dass sich aus der gesammten Masse einige Namen in bestimmter Weise ausscheiden. Es sind Assteas, Lasimos, Meidias, Python. Ihre Werke gehören sämmtlich dem frei entwickelten, ja zum Theil dem spätesten Styl der Vasenmalerei an. Demgemäss ist auch die Paläographie der Inschriften die spätere, theils in den Formen der Buchstaben, theils in der Anwendung der langen Vocale. Die Werke dieser Künstler aber stammen sämmtlich aus Unteritalien. Das Zusammentreffen dieser Umstände führt uns also wie von selbst auf die Annahme einer von den übrigen getrennten, speciell unteritalischen Vasenfabrikation, und bestätigt demnach, was die dort gefundenen Vasen ohne Künstlernamen in noch umfassenderer Weise uns lehren.

Hinsichtlich der Abfassung der Inschriften ward oben bemerkt, dass die Namen theils mit dem Verbum *ποιεῖν*, theils

mit *γράφειν* verbunden werden. Es kommt dabei vor, dass derselbe Name auf verschiedenen Vasen je mit dem einen oder dem andern Verbum erscheint, so Epiktetos und Duris, während die Identificirung des aus Etrurien bekannten Python mit dem unteritalischen manchem Zweifel unterworfen ist. Eben so findet sich der Name mit beiden Zeitwörtern *ἔγραψε κἀποίησε* auf einer und derselben Vase; so bei Amasis (?), Duris, Exekias. Häufiger ist es, dass, wo beide Zeitwörter erscheinen, sie auch mit zwei Namen verbunden sind. Die folgende Tabelle mag eine Uebersicht gewähren. Es erscheinen verbunden:

mit *ἐποίησε*		mit *ἔγραψε*
Arydenos (?)	und	Naukydes,
Deiniades	„	Philtias,
Erginos	„	Aristophanes,
Ergotimos	„	Klitias,
Euphronios	„	Onesimos,
Euxitheos	„	?oltos,
Hilinos	„	Psiax,
Kachrylion	„	Euphronios,
Kleon (?)	„	Aeneades,
Kleophrades	„	Amasis (?),
Hischylos	„	Epiktetos, Pheidippos, Sakonides,
Hischylos, Nikosthenes, Pistoxenos, Python, Panphaeos	„	Epiktetos,
Tlenpolemos, Hischylos	„	Sakonides.

Wir finden hier Euphronios auf beiden Seiten, dann einerseits Hischylos mit drei, andererseits Epiktetos mit fünf, Sakonides mit zwei Namen verbunden. Wie das Verhältniss der beiden Künstler zu denken sei, konnte, als nur wenige Thatsachen vorlagen, zweifelhaft erscheinen. Die Ansicht R. Rochette's, dass durch *ποιεῖν* der Urheber der Zeichnung, durch *γράφειν* der ausführende Arbeiter bezeichnet sein möge (Notice sur le cataloge p. 8), ist von ihm selbst (Lettre p. 64)

aufgegeben worden, mit vollem Rechte, indem z. B. Epiktetos auf einer Vase des Nikosthenes nicht in dem manierirten Style des letztern, sondern in dem ihm eigenthümlichen malte. Die einfachste und jetzt wohl allgemein angenommene Erklärung ist offenbar die, welche bald nach dem Beginne der vulcentischen Ausgrabungen von Panofka aufgestellt wurde: dass nämlich durch ποιεῖν der Verfertiger, Töpfer oder Fabrikant bezeichnet sei, dass aber das Verfertigen im weitern Sinne auch das Malen mit einschliesse, während γράφειν dem Wortsinne nach nur das letztere bezeichnen könne. Hieraus erklärt es sich einfach, dass ποιεῖν das Häufigere ist; doch will ich die Thatsache nicht unbemerkt lassen, dass γράφειν auf Vasen mit rothem Grunde und schwarzen Figuren auffallend selten ist. Sehen wir von den so gut wie figurenlosen Trinkschalen (z. B. des Aeneades) ab, so findet es sich nur auf der alterthümlichsten der Vasen mit Künstlernamen, der des Ergotimos und Klitias, und bei dem Namen des Exekias und zwar bei dem letztern mit ποιεῖν verbunden. Wenn demnach auf den Vasen älteren Styls die allgemeinere Bezeichnung vorzugsweise angewendet erscheint, so werden wir uns um so weniger wundern, dass einmal, auf einer Schale des Glaukytes und Archikles, sich dieselbe (ἐποίησε) bei beiden findet, während doch vermuthlich einer nur als Maler thätig war. Eher kann es auffallen, dass sich auf Schalen, wie der des Aeneades, der Maler nennt, während bei der Schmucklosigkeit des Gefässes von einer eigentlich künstlerischen Bethätigung des Malers kaum die Rede sein kann: es scheint demnach, dass es sich hier nur um den Auftrag der Farbe und des Firnisses im Gegensatz zu der Arbeit auf der Drehscheibe des Töpfers handeln kann.

Eine etwas ausführlichere Beachtung verdient die Erscheinung, dass das Verbum dem Namen nicht immer im Aorist, sondern zuweilen, wenn auch selten, im Imperfectum beigefügt ist. Ich glaube in einem Aufsatze über das Imperfectum in den Inschriften griechischer Künstler (Rhein. Mus. N. F. VIII, S. 234 ff.) mit Bestimmtheit nachgewiesen zu haben, dass sich dasselbe auf Werken der Skulptur vor der 150sten Olympiade nicht vorfindet. Es liegt nahe, dieses Resultat auch auf die Künstler der Vasen anzuwenden, sofern nicht zwingende Gründe dagegen sprechen.

Betrachten wir daher die einzelnen Thatsachen. Für das Imperfectum ἐποίει bieten uns einzelne Vasen des Chelis, Duris und Panphaeos (übrigens neben anderen mit dem Aorist) sichere Beispiele. Bei Chelis findet es sich auf einer Vase mit rothen Figuren: von demselben Künstler kennen wir aber auch eine Trinkschale mit schwarzen Figuren im Innern und rothen an der Aussenseite. Von Duris sind nur Vasen mit rothen Figuren bekannt; aber gerade die mit dem Imperfectum unterscheidet sich durch ihren Styl, der alterthümlicher (d. h. archaisirend) als an allen übrigen ist. Auf den Gefässen des Panphaeos wechselt wiederum der Styl in verschiedenster Art, wir finden sowohl schwarze als rothe Figuren und ausserdem beide auf einer Vase vereint. — Das Gewicht dieser Thatsachen wird keineswegs erschüttert durch die folgende Bemerkung Jahn's (S. 110, n. 788): „Es ist aber zu beachten, dass Duris in allen anderen Fällen *ΔORIS* mit *R* geschrieben hat, in diesem (d. h. beim Imperfectum) mit *P*. Eben so ist der Name Panphaeos hier *ΦΑΝΦΑΙΟS* geschrieben, sonst stets mit *Γ*. Da beidemal mehrere Fälle, die eine bestimmte Gewohnheit constatiren, einem einzelnen gegenüberstehen, so muss man wohl eher verschiedene Personen annehmen." Die Gefährlichkeit dieser Annahme ist durch zahlreiche Beispiele aus der Geschichte der Bildhauer hinlänglich bekannt. Was aber Duris anlangt, so bemerke ich zuerst, dass der Name noch in einem zweiten Beispiele (Mus. étr. de Canino 1184) in dem Facsimile mit *P* gegeben ist; sodann aber spricht für die Identität der Person die überall gleich lautende Form des Namens mit *O* anstatt *OY*. Noch entschiedener muss die Unterscheidung eines Panphaeos und Phanphaeos abgewiesen werden, indem, abgesehen von der Uebereinstimmung des Styls, die letztere Schreibart jetzt noch zweimal und zwar einmal in Verbindung mit dem Aorist bekannt geworden ist. — Nicht vollkommen sicher ist das Imperfectum auf Vasen des Andokides und Nikosthenes, indem allerdings zugegeben werden muss, dass *ΕΓΟΙΕ*, was bei ihnen vorkömmt, sich als Abkürzung von ἐποίησεν betrachten lässt. Da es indessen eben so wohl das Imperfectum bedeuten kann, so ist weiter zu bemerken, dass sich bei beiden Künstlern dieselbe Vermischung der Stylarten zeigt, wie bei Panphaeos. Alle diese Künstler haben also das mit

einander gemein, dass sie nicht in einem originalen Style arbeiteten, wie er sich in naturgemässer Entwickelung heraus bildet, sondern dass sie die verschiedenen Stylarten nachahmten, die in verschiedenen Zeiten vor ihnen gebräuchlich gewesen waren.

Etwas anders verhält es sich mit dem Imperfectum ἔγραφε. Wir begegnen hier zunächst drei Vasen des Assteas und einer des Python, welche, aus Unteritalien stammend, sämmtlich dem entwickeltsten und jüngsten Style der Vasenmalerei angehören. Ob dieser Python mit dem gleichnamigen Künstler einer vulcentischen im strengen Styl der rothen Figuren ausgeführten Schale identisch ist, kann allerdings zweifelhaft erscheinen. Doch verdient es immerhin Beachtung, dass auf der letztern Python mit Epiktetos verbunden ist, der sowohl für Nikosthenes, als für Hischylos arbeitete; aus dessen Fabrik auch eine Vase des Pheidippos, gleichfalls mit dem Imperfectum ἔγραφε stammt. Die Fabrik des Hischylos gehört aber zu denen, aus welchen Gefässe sowohl mit rothen als mit schwarzen Figuren und ausserdem von beiden Farben zugleich hervorgegangen sind. — Der vierte Name mit ἔγραφε ist der des Euthymides, den man zuerst in der Inschrift eines Fragmentes aus Adria herstellte, dann aber auch auf einer Hydria aus Nola neben dem Imperfectum fand. Auch hier wieder mit Jahn (n. 790) zwei gleichnamige Künstler zu scheiden, weil auf zwei vulcentischen Gefässen mit dem Aorist Euthymides ὁ Πολιου, des Polios Sohn genannt wird, während dieser Zusatz auf der nolanischen Vase fehlt (auf der von Adria ist der Name am Ende fragmentirt), scheint mir wiederum kein hinlänglicher Grund vorzuliegen, da wenigstens im Styl der Zeichnung kein irgend bedeutender Unterschied bemerklich ist. Dass dieser Styl kein originaler, sondern ein angenommener, wie in den oben betrachteten Beispielen sei, lässt sich allerdings nicht durch äussere Gründe beweisen, da ich eine Vase, durch welche er wegen der Erwähnung des Tlenpolemos mit der Sippschaft des Hischylos in Verbindung gesetzt werden könnte, ihm nur vermuthungsweise beigelegt habe. Doch werden wir wenigstens die Möglichkeit nicht ableugnen können, wenn wir seine Werke mit manchen der obengenannten Künstler vergleichen. — Endlich ist Aristophanes übrig, der Maler einer Schale aus Vulci: da neben

seinem Namen der des Erginos mit *εποιεσν* (so) verbunden ist, so möchte Jahn (n. 789) auch hier das Imperfectum *ἔγραφε* als ein Versehen (etwa für *ἔγραφσε*) beseitigen, was möglich, aber keineswegs nothwendig, ja nicht einmal wahrscheinlich ist. Denn in Hinsicht auf Paläographie ist es befremdlich, auf der von ihm gemalten Schale regelmässig *ε* für *η* zu finden, während doch *ω* für das lange *ο* angewendet wird, was den Gesetzen der guten Zeit entgegen ist. In Hinsicht auf Styl aber unterscheidet sich diese Vase wesentlich von den gewöhnlichen vulcentischen und schliesst sich vielmehr den grossgriechischen an, sowohl in der Zeichnung, namentlich der Gewänder, als in der ganzen Erfindung der Figuren, ihren Stellungen und ihrem Ausdruck. Es kehren also auch hier ähnliche Eigenthümlichkeiten, wie bei anderen Beispielen des Imperfectum wieder. Was aber noch wichtiger ist: auch neben dem Namen des Pheidippos mit *ἔγραφε* erscheint auf derselben Vase der des Hischylos mit dem Aorist *ἐποίησε*; so dass also in der Verbindung der beiden Tempora auf der Schale des Aristophanes nicht sowohl ein Versehen als ein besonderer Sprachgebrauch anzuerkennen sein möchte.

Die Thatsache, dass das Imperfectum nur auf Vasen des entwickeltsten oder eines mit Bewusstsein nachgeahmten Styls sich findet, lässt sich also nicht weglängnen; und es wird wenig fruchten, sie im Einzelnen beschränken zu wollen. Sie mag gegenüber der jetzt ziemlich allgemein angenommenen Theorie der Chronologie der Vasenmalerei mindestens unbequem erscheinen; aber wir dürfen über ihre Bedeutung die Augen nicht verschliessen. Sie ist weitgreifender, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Denn sie beschränkt sich nicht auf die wenigen Vasen, auf denen sich wirklich das Imperfectum findet, sondern sie erstreckt sich ausserdem auf alle Vasen der Künstler, die auch nur ein einziges Mal das Imperfectum angewendet haben; sodann aber auch auf alle Werke derjenigen Künstler, welche mit den genannten in irgend einer Gemeinschaft stehen, also vor allem auf die Sippschaft des Hischylos, Epiktetos, Sakonides. Wäre es ferner sicher, dass der Name des Amasis sich wirklich auf einer Vase mit rothen Figuren, der des Kachrylion auf einer Vase mit schwarzen Figuren fände, so würden

nicht nur sie, sondern auch Kleophrades, Euphronios und Onesimos unter die Kategorie der Künstler fallen, die in einem nachgeahmten Style arbeiteten. Indessen, sind wir einmal so weit vorgeschritten, so kann es auf einzelne Namen kaum noch ankommen; vielmehr drängt sich uns die Frage auf, wie sich diese gesammte Kategorie zu der übrigen Masse verhalte? Ich gestehe, dass ich, nach Ausscheidung des Unteritalischen und bis auf einige weitere Ausnahmen keinen irgend wesentlichen Unterschied aufzufinden vermag, der eine bestimmte historische Unterscheidung begründen könnte. Hierbei darf noch ein anderer Punkt nicht ausser Betracht gelassen werden: vergleichen wir die Paläographie der aus Etrurien stammenden Künstlerinschriften neben schwarzen, wie neben rothen Figuren, mögen sie mit dem Aorist oder Imperfectum verbunden sein, so finden wir auch hier kaum irgend eine merkliche Verschiedenheit (vgl. Jahn S. 169 und und 187), während gerade in der Zeit, in welcher wir den ursprünglichen Uebergang aus dem einen in den andern Styl anzunehmen geneigt sind, auch in paläographischer Beziehung mannigfacher Wechsel eintrat: also auch hier werden wir zu der Annahme geführt, dass die Paläographie nicht sowohl eine originale, als eine conventionelle sei.

Eine Erklärung der hier berührten Thatsachen hat allerdings Jahn (S. 175 ff.) versucht, indem er annahm, dass in der Epoche des Ueberganges beide Stylarten zu gleicher Zeit und neben einander geübt worden seien. Allein, wenn dies bis zu einem gewissen Grade zugegeben werden mag, so hat doch gerade die Zusammenstellung beider Stylarten auf einer und derselben Vase etwas Gesuchtes, was sich mit der urkräftigen und fast gewaltsam vorwärts strebenden Entwickelung der Kunst zur Zeit des Polygnot und Phidias schwer vereinigen lässt. Wenn ferner die Paläographie der Künstlerinschriften auf der einen Seite keineswegs so alterthümlich ist, dass sie (etwa mit alleiniger Ausnahme der Françoisvase) uns viel hinter Ol. 80 zurück-, auf der andern Seite nicht entwickelt genug, dass sie, sofern wir nicht conventionelle Nachahmung annehmen, uns viel über Ol. 90 hinauszugehen erlaubte, so wird dadurch die Fabrikation nicht nur der Vasen mit Künstlernamen, sondern der Hauptmasse aller in Etrurien gefundenen, in einen so kurzen Zeit-

raum zusammengedrängt, dass wir dadurch nur wieder neuen, schwer zu lösenden Schwierigkeiten entgegengehen. Endlich findet dabei die Erscheinung, von welcher wir ausgegangen sind, das Imperfectum, in keiner Weise eine Erklärung.

Die Consequenzen dieser ganzen Erörterung scheinen mir einfach und klar, sind aber so umfassender und durchgreifender Natur, dass ich es vorziehe, sie jetzt noch nicht auszusprechen. Sie bedürfen der Unterstützung durch Thatsachen, von denen einzelne bereits vorliegen, andere noch eine Begründung durch weitere Beobachtungen und Untersuchungen nöthig haben, welche auszuführen die Grenzen meiner jetzigen Aufgabe weit überschreiten würde. Unterdessen mag das Aufstellen des Problems die Kundigen zu selbständigem Nachdenken anregen. Vielleicht geschieht es dann, dass, was im Augenblick als ein gewaltsames, nur zum Widerspruch reizendes Auskunftsmittel erscheinen würde, später als eine einfache und naturgemässe Lösung ohne Bedenken und allgemein anerkannt werden wird.

Alphabetisches Verzeichniss.

Aeneades.
Schale aus Vulci stammend, einst bei Durand (n. 1002), jetzt im berliner Museum (N. 1663), nur mit schwarz gemalten Palmetten an den Henkeln verziert; zwischen ihnen befindet sich auf der einen Seite die Inschrift *AINEAΔESEAPA(φσιν)*; auf der andern *XLEOIE SOISNON*, worin de Witte (p. 389) die Elemente einer Künstlerinschrift *XLEON EΠOIESEN* erkennen möchte.

Aesimos oder Alsimos s. Lasimos.

Alides s. Euergides.

Amasis.
Die Vasen mit seinem Namen, abgesehen von einer, sofern sie ihm überhaupt beizulegen ist, sind mit schwarzen Figuren geziert und zeigen in ihrer ganzen Durchführung den sorgfältigsten und saubersten Archaismus fast bis zum Uebermaass. — 1) Vulcentische Amphora, früher bei Durand (n. 33), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Athene, *AΘENAIA*, gerüstet mit Aegis, Helm und Speer, steht mit

erhobener Linken Poseidon, *ΠΟΣΕΙΔΟΝ*, gegenüber, der in langem Untergewande mit darüber geworfenem Mantel, und mit lang herabwallendem Bart- und Haupthaar, weiter durch den Dreizack charakterisirt ist; zwischen beiden Figuren senkrecht herunter *AMASIS MEΠΟΙΕSEN*. ℞. Der bärtige, langbekleidete Dionysos, *ΔΙΟΝVSOS*, mit dem Kantharos in der Rechten und mit erhobener Linken steht zwei Mänaden gegenüber, die im Tanzschritt ihm entgegenkommen. Sie haben sich gegenseitig um den Hals gefasst und tragen je in einer Hand einen Epheuzweig. Dazu erhebt die hintere in der Rechten einen Hasen bei den Ohren, während die vordere, durch eine Nebris ausgezeichnet, in der Linken einen kleinen, aber mit vollständigem Geweihe versehenen Hirsch bei den Vorderfüssen trägt. Ueber ihnen: *AMASIS MEΠΟESEN.* Dicht unter dem Halse läuft ein anderer reich mit Figuren gezierter Streifen herum, Kämpferpaare, durch einen Trompeter und einen Bogenschützen unter den Henkeln in zwei Hälften getheilt. Vom Trompeter beginnend, finden wir einen Krieger, im Begriff einen andern niederzustossen, dem ein dritter zu Hülfe kommt. Es folgen auf dieser Seite noch drei, auf der andern fünf Kämpferpaare. Die Deutung des Herzogs von Luynes auf Achilles im Kampfe mit Kyknos, dem sein Sohn Tenes zu Hülfe eilt, beruht zunächst auf dem Schwan als Schildzeichen des zweiten und dem Eber des dritten, welcher als Wappen von Kyzikos bekannt ist. Eben so werden die drei folgenden Schildzeichen: der Hirsch auf Ephesos, der Bock auf Antandros, der Stern auf Tralles bezogen; auf der andern Seite aber ferner nach den Schildzeichen die Namen der kämpfenden Helden bestimmt: durch das Pferd (Wappen von Arpi) Diomedes, den Panther (Athen) Menestheus, den Widder (Salamis) Aias, den Blitz (Praesos auf Kreta) Idomeneus, endlich durch den Löwen nach Analogie einer Darstellung auf dem Kasten des Kypselos Agamemnon. Wenn gegen diese, gewiss mit grossem Scharfsinn durchgeführte Erklärung etwas einzuwenden ist, so ist es, dass wir einem Vasenmaler schwerlich eine so gründliche Kenntniss der Numismatik, wie dem Herausgeber seines Werkes zutrauen dürfen. Publicirt von Luynes Vases pl. 1—3; Elite céram. I, pl. 78; Panofka, Arch. Zeitung 1846, T. 39, 4—5.

2) Oenochoe aus Vulci im brittischen Museum (n. 641*): Perseus, durch Petasos, Flügelschuhe und die Kibisis charakterisirt und ausserdem mit einer Nebris über dem engen Chiton bekleidet, erfasst, wie gewöhnlich sein Gesicht abwendend, mit der Linken die Medusa beim Nacken, während er mit der Harpe in der Rechten im Begriff ist, ihren Kopf vom Rumpfe zu trennen, das den gewöhnlichen Gorgonentypus zeigt. Sie selbst hat vier Flügel und über dem kurzen Rock ein Pantherfell mit Schlangen gegürtet. Weiter zur Seite steht mit ausgestreckter Rechten und dem Caduceus in der Linken, Hermes in seiner gewöhnlichen Kleidung. Hinter Perseus von oben nach unten *AMASISMEΓOIESEN* (r): [Dubois Vases de Canino n. 62]; Panofka a. a. O. S. 236.

3) Oenochoe aus Vulci, früher in Canino's Besitz: Herakles mit dem Löwenfell angethan, Bogen und Pfeil in der Linken tragend, reicht die Rechte einem langbekleideten Könige dar, dessen Scepter oben mit einem Widderkopfe geziert ist (Eurystheus oder Lykos, König von Mysien); zur Seite stehen zwei Krieger, etwa Jolaos und Kopreus; vor einem derselben *AMA⟨I⟨ EΓOIEΣEN*: Micali Antichi Monum. t. 76; Panofka a. a. O. T. 39, 1.

4) Amphora, jetzt im brittischen Museum (n. 554*): Achilles, vollständig gerüstet, bedroht mit dem Speere Penthesilea, die im Fliehen sich zurückwendet und mit dem Schilde zu decken sucht. ℞. Memnon vollständig gerüstet (den Stützpunkt seines Helmbusches bildet ein Hund), zwischen zwei jungen, durch Haar und Gesichtsbildung scharf charakterisirten Aethiopen, von denen der eine mit einer leichten Keule, der andere ausserdem noch mit einem leichten halbmondförmigen Schilde bewaffnet ist. Zu beiden Seiten des Kopfes des Memnon: *ΓOIHSN AMASIS*: Gerhard Auserl. Vas. III, t. 207; Panofka a. a. O. Fig. 2 — 3.

5) Im Mus. étr. de Canino p. 11, n. 2140 wird ohne weitere Beschreibung eine Vase mit der Inschrift *AMASIS EΓOESEN* erwähnt. Eben so wenig ist bis jetzt 6) eine Vase mit der Inschrift *AMASIS EΓPAΦSEN KAI EΓOIESEN* bekannt geworden, deren Existenz nach den Worten Campanari's (Atti dell' accad. rom. VII, p. 89) angenommen werden muss. Ihre genauere Kenntniss würde darum von Wichtigkeit sein, weil auf ihr der Name des Amasis mit ἔγραφεν

verbunden erscheinen soll und es erst dadurch gerechtfertigt erscheinen kann, den Namen dieses Künstlers endlich noch auf einer andern Vase herzustellen: 7) einer fragmentirten Schale aus Tarquinii (nicht Vulci), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes. Im Innern erblicken wir einen Krieger, welcher sich die Beinschienen anlegt; auf der einen, allein erhaltenen Aussenseite einen Kampf des Herakles, *HRAKᒪEES*, wie es scheint, gegen Amazonen. Mit dem Löwenfell angethan, zückt er das Schwert gegen eine derselben, die gefallen und der eine andere mit erhobener Lanze zu Hülfe eilt: sie trägt über dem Panzer ein buntes Thierfell. Weiter folgt eine dritte mit gespanntem Bogen, in engem Koller mit phrygischer Mütze. Hinter Herakles endlich findet sich noch eine Gruppe von zwei vollständig gerüsteten Kämpfern, deren einer, ein Grieche, seiner Gegnerin das Schwert in den Leib stösst; neben der letztern *+SANΘIΠΠε*. Um den Fuss herum steht in schwarzen Buchstaben: *KᒍEOΘRAΔE⋜⋮EΠOIE⋜EN⋮AMA⋜* und nach einer Lücke von sieben bis acht Buchstaben ⋜⋮, so dass das Ende der Inschrift sich wieder an den Anfang anschliesst. Die Ergänzung *AMAΣτρατινοΣ* hat wenig Wahrscheinlichkeit: aber auch *AMAΣις ἔγραφΣε* kann wegen des, wie es scheint, mangelnden Raumes für das *E* am Ende nicht als gegen jeden Zweifel gesichert betrachtet werden, zumal es endlich noch nachdrücklich hervorgehoben werden muss, dass die Malereien schön und sorgfältig, aber roth auf schwarzem Grunde ausgeführt sind. Publicirt von Luynes Vases pl. 44; vgl. Bull. d. Inst. 1829, p. 198; Rapp. volc. n. 703.

Anakles.

Etwas fragmentirte Schale mit ungewöhnlich hohem Fusse aus Chiusi; auf jeder Seite ein Bock, schwarz mit aufgesetzter dunkelrother Farbe, darunter *ANAKᒪESEΠOIESEN*: Bull. d. Inst. 1835, p. 126.

Andokides.

Die Vasen mit seinem Namen, mit Ausnahme der letzten sämmtlich in Vulci gefunden, haben theils schwarze, theils rothe Figuren, oder auch Figuren von beiden Farben auf den verschiedenen Seiten derselben Vase. Doch sind auch die rothen von einem strengen an das Archaische streifenden Styl. Mit schwarzen Figuren ist 1) eine Amphora geziert,

zuerst in Canino's, dann in W. Hope's Besitz. Der Körper der Vase ist schwarz und nur am Halse finden sich zwei kleine Bilder: Dionysos zwischen zwei Satyren; ℞. Quadriga von vorn gesehen; auf ihr ein Krieger und der Wagenlenker; zu jeder Seite ein nackter Jüngling. Auf der Mündung in schwarzen Buchstaben sorgfältig geschrieben und unfragmentirt: *ANΔOKIΔESEΠOIE*: Mus. étr. de Canino n. 24; [Dubois Vases de Canino n. 22]; nach de Witte p. 393 wahrscheinlich identisch mit Réserve étr. n. 15.

Rothe Figuren finden sich auf 2) einer Amphora, jetzt in Berlin (N. 1754): Herakles, mit dem Löwenfell über dem kurzen Chiton bekleidet, hält wegeilend den Dreifuss gefasst, den ihm Apollo, bekleidet mit kurzem Chiton und den Bogen in der Linken haltend, zu entreissen sucht. Hinter diesem erscheint Artemis, langbekleidet in doppeltem Gewande, in der Rechten einen arabeskenartigen Zweig haltend; hinter Herakles Athene, vollständig gerüstet, beide in ruhiger Stellung. ℞. Zwei Ringergruppen, die eine im Beginne des Kampfes, die andere in einem vorgerückten Momente, wo der eine Ringer seinen Gegner bereits in die Höhe gehoben hat; zwischen beiden Gruppen am Boden eine Amphora, in der Höhe ein aufgehängtes Gewand. Als Kampfrichter erscheint hinter der ersten Gruppe ein Jüngling in weitem über das Hinterhaupt gezogenen Mantel. In der Rechten hält er einen langen Stab, in der Linken eine Granatblüthe. Unter jeden der Henkel ist ein vorwärts gebückter kauernder Hase gemalt. Die Inschrift *ANΔOKIΔESEΠOESEN* ist um den Fuss herum eingravirt: Mus. étr. de Canino n. 1181; Gerhard Trinksch. und Gef. T. 19—20; Panofka Vasenbildner T. 3, 1—2. — 3) Amphora, jetzt im Louvre: Kampf zweier Krieger in Gegenwart von Hermes und Athene. ℞. Apollo Citharoedus auf einem Sessel, der auf einer durch zwei Stufen gebildeten Tribüne steht; auf jeder Seite ein langbekleideter Mann, auf seinen Stab gestützt und eine Blume in der Hand haltend. Die Inschrift, wie N. 2: Mus. étr. de Canino n. 1381; [Dubois Vases de Canino n. 79].

Schwarze und rothe Figuren finden sich auf 4) einer Amphora, einst in E. Braun's Besitz. Schwarz: der bärtige Dionysos zwischen zwei Satyren und zwei Bacchantinnen; ℞. roth: Apollo zwischen Artemis und Leto, zu denen sich

Ares gesellt. Auf den Henkeln findet sich die Zahl XXXIV, auf dem Fusse *ANΔOKIΔESEΠOIESEN* gravirt: Bull. 1845, p. 25. — 5) Eine grosse in Chiusi gefundene und im Museum Casuccini aufbewahrte Schale ist im Innern ohne Figuren. Aussen scheiden sich in scharfer Linie unter den Henkeln das schwarze und das rothe Feld; so dass von der an beiden Henkeln wiederkehrenden Gruppe zweier Krieger im Kampfe über einen Gefallenen je einer schwarz, der andere roth ist; der Gefallene liegt in beiden Gruppen auf der Seite des schwarzen Kämpfers, und nur der Schild, der in das andere Feld herüberreicht, ist roth. Weiter finden sich zwischen diesen Gruppen je zwei grosse Augen, und zwischen denselben einerseits (schwarz) zwei Bogenschützen in eng anliegender Kleidung, mit Bogen und Pfeil in den Händen, im Gespräch mit einander, zwischen ihnen ein Baum, und hinter dem einen *..ΔOKIΔESE.OI..* (r.). Zwischen den Augen der andern Seite erscheint (roth) ein Bogenschütz, in enger Kleidung, ohne Kopfbedeckung, Bogen und Köcher an der Seite tragend und mit der Trompete das Zeichen zum Kampfe gebend. Auf der Seite der rothen Figuren ist Einiges in dunkelrother Farbe aufgesetzt: Bull. d. Inst. 1838, p. 74, 83—84; nach dem Original von mir berichtigt. — Mir unbekannt ist eine Amphora des Campana'schen Museums, von welcher Birch (Pottery II, p. 46) spricht; sie soll in schwarzen Figuren auf weissem Grunde Nereiden und Amazonen darstellen; der Name finde sich auf dem Fusse und werde dadurch (?) verdächtig.

Aon.

Die Deutung der Inschrift einer figurenlosen Schale des gregorianischen Museums *EΠOIEAONAONASEA* als *ἔποιε* (*ἐποίει*?) *Ἄων ὁ Νασέα*, welche Panofka in der Arch. Zeit. 1849, p. 79 vorschlägt, ist zu gewagt, als dass sie auf Billigung Anspruch machen könnte.

Archikles.

Verfertiger von Trinkschalen mit schwarzen Figuren. Die bedeutendste 1) aus Vulci mit zahlreichen Inschriften trägt zugleich den Namen des Glaukytes, w. m. s. Eine andere 2) stammt aus Nola. Innen ist ein Jüngling zu Pferde dargestellt; aussen auf der einen Seite *APXIKLESEΠOIESEN*, auf der andern *APXKLESEΠOIESEN*: Panofka Mus. Blacas,

t. 16, l. 2. — 3) aus Vulci, einst bei Durand (n. 999), jetzt in der Blacas'schen Sammlung. Zwischen Palmetten liest man aussen, auf beiden Seiten wiederholt: *APXEKLES: ME-ΓOIESEN*. Ebenso soll nach Panofka (Mus. Blacas p. 48) auf zwei Fragmenten einer Schale der Candelorischen Sammlung stehen, deren indessen in dem Verzeichniss der münchener Sammlung von Jahn keine Erwähnung geschieht. Endlich scheint dem Archikles trotz der verschiedenen Schreibart 4) eine Trinkschale in Gerhard's Besitz beigelegt werden zu müssen, aussen geziert mit den Figuren eines Bockes und eines ithyphallischen Silens, unter denen sich nach Panofka's Angabe (S. 183) die Inschrift *APKITES EΓOIESEN* zweimal gleichlautend wiederholt findet.

Aristophanes, s. Erginos.

Arrachion.

Eine in Caere gefundene Schale hat als Innenbild die Figur eines Reiters (schwarz auf roth), und aussen folgende Inschriften: *AΓAKIONΣPHE* und *XPEOΓLIEPEΣAIO:* P. E. Visconti, Mon. di Ceri t. IX, E (Atti dell' Acc. rom. VII); cf. C. I. gr. 8478. In ihr glaubte R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 34) eine Künstlerinschrift zu erkennen, etwa αραχιων ερμοχλεος ειργαζετο. Doch wird diese Vermuthung schon dadurch haltlos, dass die beiden Inschriften offenbar auf beide Aussenseiten vertheilt waren, und demnach ihre Verbindung zur Herstellung des zweiten Namens unmöglich wird.

Arydenos (?).

Schale ohne Figuren, einst im Besitz des Fürsten von Canino, also vulcentisch: [Dubois, Notice d'une coll. du pr. de Canino n. 283]. Die auf beide Aussenseiten vertheilten Inschriften lauten nach der Untersuchung de Witte's (S. 396) *APV-ΔENOS EΓOVHOEN* und *NAVKV.. S ESVENSEN*. Den ersten Namen nimmt Letronne für Ἀρζηλος oder Ἀρίδηλος, während sich der zweite leicht als Ναυκύδης ergänzen lässt. Eben so leicht ist es allerdings in den beigefügten Zeitwörtern ἐποίησεν und ἔγραψεν zu erkennen (C. I. n. 8136). Wenn dieselben aber so unrichtig geschrieben sind, wie es nach dem Zeugniss de Witte's feststeht, so muss wenigstens der Zweifel erlaubt sein, ob wir hier eine wirkliche Künstlerinschrift oder nur die von einem Unkundigen herrührende flüchtige Nachahmung einer solchen vor uns haben.

Assteas.
Einer der wenigen Maler, deren Namen uns durch unteritalische Vasen überliefert sind, welche der spätesten Entwickelung der Vasenmalerei angehören. 1) Balsamarium aus Paestum im Museum zu Neapel: das Hesperidenabenteuer des Herakles. Die Jungfrauen *ΗΣΣΠΕΡΙΔΣ*, sind um einen Baum versammelt, um den sich der Drache windet. Die erste von ihnen *ΚΑΛΥΨΩ*, sitzend und die Oenochoe in der Linken haltend, reicht ihm eine Schale zum Trinken entgegen; auf ihrem rechten Fusse sitzt ein Vogel; hinter ihr steht *ΑΝΘΕΙΑ*, eine Tänia in der Rechten, einen Apfel in der Linken haltend, während eine dritte *ΑΙΩΓΙΣ* hinter ihr die Linke auf die Schulter der zweiten legt. Auf der andern Seite des Baumes erscheint zuerst *ΗΕΡΜΗΣΑ*, einen Apfel in der Linken haltend, während sie mit der erhobenen Rechten einen andern zu pflücken sich bemüht; vor ihr steht eine Gans oder ein Schwan. Weiter folgt Herakles, *ΗΕΡΑΚΛΗΣ*, jugendlich mit Löwenhaut und Köcher, die Linke mit Keule und Bogen auf das erhobene rechte Knie auflegend, während er in der erhobenen Rechten einen Apfel hält; endlich *ΜΗΛΙΣΑ*, mit einem Spiegel in der Linken, die Rechte wie zum Gruss erhoben. Ueber dieser Figurenreihe findet sich eine zweite Reihe von Brustbildern; über den ersten Hesperiden *ΤΑΡΑ* mit verschleiertem Hinterhaupte (d. i. Hera: Paus. II, 22, 1), und ein bärtiger Pan mit Thierfell und Keule; auf der andern Seite Hermes, jugendlich, mit Chlamys, Petasus und Caduceus, endlich *ΑΘΝΑΚΙΣ*, für Athene erklärt, aber nur durch eine breite Stirnbinde charakterisirt. Ueber dem Baume steht in zwei Linien *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ*: Neap. ant. Bildw. S. 353, n. 60; [Millin Vases peints. I, 3]; Gal. myth. 114, 444; Inghirami Mon. etr. V, t. 16; die Inschriften nach Gerhard und de Witte p. 396.

2) Glockenförmige Vase aus Bari, ebenfalls im Museum zu Neapel: Kadmos, *ΚΑΔΜΟΣ*, mit Chlamys, Pileus und Stiefeln bekleidet, in der Linken zwei Speere und das Wehrgehenk haltend, erhebt in der Rechten einen Stein gegen den Drachen des Ares, der aus einer Höhle zwischen Gesträuch sich emporwindet, wo eine Amphora am Boden die Nähe der Quelle andeutet. Athene, *ΑΘΗΝΗ*, hinter Kadmos, scheint durch die halb erhobene Rechte Rath beim Kampfe zu er-

theilen. Ueber dem Drachen und auf die Höhle gelehnt erscheint sitzend Thebe, *ΘΗΒΗ*, durch eine hohe Krone charakterisirt, und halb verschleiert; ihr gegenüber die Quellnymphe, *ΚΡΗΝΑΙΗ*, mit breiter Stirnbinde, aber nur in halber Gestalt, ebenso wie der hinter ihr sichtbare Flussgott Ismenos *ΙΜΗΝΟΣ* (so) mit weissem Haar und Scepter. Zwischen diesen beiden Halbfiguren endlich ist ein Stück der Sonnenscheibe mit Strahlen sichtbar. Ueber der Darstellung zieht sich in einem abgesonderten Streifen ein Epheukranz hin, unter dem sich der Name des Künstlers befindet, *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ*. Die Rückseite zeigt Dionysos und einige Figuren seiner Begleitung: Neap. ant. Bildw. 308, N. 404; Millingen Anc. uned. mon. 27; Mus. borb. XIV, t. 28.

3) Kelchförmiges Gefäss, zu Anfange dieses Jahrhunderts im Besitze des Bischofs von Nola, also wohl in der Nähe dieser Stadt gefunden: Komödienscene, etwa eine Parodie des Mythos von Prokrustes: *ΧΑΡΙΝΟΣ*, wie ein Bauer mit einem Pedum, liegt auf einem Bette; an seinem Fusse zieht *ΓΥΜΝΑΣΟΣ*, während *ΔΙΑΣΙΡΟΣ* ihn am Arme festhält und hinter diesem *ΚΑΓΧΑΣ* wie ängstlich zuredend beide Hände vorstreckt. Zur Andeutung des Theaters dienen ausser dem Costüm der Figuren zwei Masken, ein Kranz über denselben und eine Thür zur Seite, so wie unter der Darstellung das Proscenium durch Pilaster bezeichnet ist. Die Künstlerinschrift *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΑΦΕ* findet sich wiederum unter einem Epheukranze über dem Bilde: Millingen Vases grecs, t. 46; Wieseler Bühnenwesen IX, 15.

Endlich hat man im C. I. gr. n. 8483 dem Assteas einen nolanischen nach Paris verkauften zweihenkligen Becher beilegen wollen, der auf jeder Seite mit einem Viergespanne nebst Lenker geschmückt ist: Gargiulo Racc. di mon. t. 100; Inghirami Vasi III, 294. Aber wenn schon aus den flüchtigen Schriftzügen sich der Name nur mit Gewalt herauslesen lässt, so wird die Beziehung auf diesen Künstler noch dadurch erschwert, dass die Figuren schwarz auf rothem Grunde sind.

Brygos.

Dass der *ΒΡVΛΟΣ* geschriebene Name nicht Brylos, sondern Brygos zu lesen sei, ist nach einer von Lebas gemach-

ten Bemerkung durch de Witte nachgewiesen worden: Ann. d. Inst. 1856, p. 86. Die Vasen mit seinem Namen, sämmtlich Trinkschalen mit rothen Figuren, sind von sehr sorgfältiger Ausführung in noch etwas strengem Styl, denen des Hieron sehr verwandt. — 1) aus Vulci, im Städel'schen Institut zu Frankfurt. *A.* Auf hohem Throne sitzt ein bärtiger Mann in langem Gewande und Mantel, von königlicher Haltung mit dem Scepter in der Linken und einer Schale in der Rechten. Sein Sitz ist innerhalb eines, durch zwei dorische Säulen angedeuteten Gebäudes zu denken, aus dem, vom Könige sich entfernend, zwei Frauen heraustreten, die hintere, wie es scheint, mit einer Fackel in der Linken, die vordere mit einer Granatblüthe in der Rechten. Beide wenden sich gegen die auf geflügeltem Wagen sitzende langbekleidete Gestalt, welche in ihrer Linken Aehren oder Mohnstengel, in der Rechten eine Schale hält (Triptolemos nach Gerhard, Demeter nach Welcker). Hinter dem Wagen erscheint zunächst eine Frau, welche sich rückwärts wendend eine Schale einer geflügelten weiblichen Gestalt mit der Oenochoe in der Rechten entgegenstreckt. Eine andere Frau mit zwei Fackeln blickt ebenfalls nach dieser, ist aber mit ihrem Körper gegen einen vollständig gerüsteten Krieger gewendet, der in seiner Rechten eine Schale hält. Neben ihm ist eine niedrige, würfelartige Basis sichtbar; und über den beiden letzten Figuren liest man *BRVAOSEΓOIESEN.* Bis zu ihnen reicht von der andern Seite der Schale her der Schwanz einer gewaltigen Schlange, die neben Strauchwerk sich hinter zwei fliehenden Frauen erhebt. Sie tragen in ihren Händen arabeskenartige Blumen und eilen einem Hause zu, das durch eine dorische Säule in der Mitte dieses Bildes bezeichnet ist. Innerhalb desselben kommt ihnen eine Frau mit ausgestreckten Armen entgegen, hinter der auf Stühlen ein bärtiger Mann und eine Frau oder ein Jüngling, ebenfalls mit dem Ausdrucke des Erstaunens sitzen. Innen: eine fliehende Frau wendet sich gegen einen sie verfolgenden bärtigen Mann in langem königlichen Gewande zurück, der durch das Attribut eines Zweizacks charakterisirt ist, wahrscheinlicher Pluton als Poseidon: Gerh. Trinksch. u. Gef. Taf. A. B.; Welcker: Ann. d. Inst. 1850, tav. d'agg. G und Alte Denkmäler III, p. 92. Die Erklärungen beider Gelehrten weichen bedeutend

von einander ab, weshalb hier nur die Beschreibung der Figuren ohne Namen gegeben wurde.

2) Nur durch eine kurze Erwähnung bei Gerhard Aus. Vas. I. S. 217, *n*, ist eine Schale mit gleicher Inschrift bekannt: *A.* Triptolemos; *B.* Menelaos und Helena; innen ein Amazonenbild. — 3) aus Vulci in der Feoli'schen Sammlung, mit der gleichen Inschrift auf dem Henkel: aussen ein Komos von vierzehn Figuren, sieben auf jeder Seite; lebhaft bewegter Tanz unter Begleitung der Doppelflöte und Leier; innen eine Frau, einem Manne den Kopf haltend, der sich des zu viel genossenen Weines entledigt: Ann. d. Inst. 1856, p. 83.

4) In der Campana'schen Sammlung: *A.* An einen Felsen, an den ein scepterartiger Stab gelehnt ist, und neben einem Palmbaum sitzt Paris, in langem Untergewande mit Mantel, zur Leier singend. Ihm naht Hermes in seiner gewöhnlichen Tracht, um ihm die drei Göttinnen vorzuführen. Von ihnen ist nur Hera mit verschleiertem Hinterhaupte und Scepter vollständig erhalten; an den beiden anderen Göttinnen fehlt der obere Theil der Figuren. *B.* Eine, wie es scheint, männliche Figur in langem Chiton und Mantel, geschmückt mit einer Stirnbinde und mit scepterartigem Stabe, der eine ähnliche, nur minder vornehme Gestalt folgt, reicht die Rechte einer reich bekleideten und verschleierten Frau, die ihr entgegeneilt. Neben ihr steht ein Stuhl, hinten ist ein Beutel aufgehängt. Auf diese Gruppe blickt ein bärtiger langbekleideter Mann mit Stirnband und Scepter in königlicher Haltung, während er die Rechte gegen eine andere Frauengruppe ausstreckt, die sich innerhalb eines durch eine dorische Säule angedeuteten Gebäudes befindet. Es ist eine sitzende Frau, die in der erhobenen Linken, wie es scheint, eine Spindel hält, auf welche sie mit der Rechten hindeutet, und eine hinter der Lehne des Stuhles stehende Frau, welche mit lebendig erhobenen Armen nach der Bewegung der erstern blickt, während ihre Füsse nach der andern Seite gerichtet sind, wo ein Arbeitskorb steht. Innen: Apollo, langbekleidet mit Stirnband und Scepter und begleitet von einem Reh, im Gespräch mit der ebenfalls langbekleideten Artemis, welche durch den Bogen in der Linken und den Köcher auf dem Rücken charakterisirt ist. Die Inschrift *BRVAOSE....* auf dem Henkel: Ann. d. Inst. 1856, t. 14.

5) Aus Vulci; einst im Besitz Joly de Bammeville's: *A.* Auf einem Altar, neben dem sich ein grosser Dreifuss erhebt, sitzt der greise Priamos, *ΓRIAMOS* in reichem königlichen Gewande mit dem Scepter; als Schutzflehender streckt er beide Arme dem Neoptolemos, *NEOΓ TOΛEMOS* entgegen, der, bärtig und vollständig gerüstet, einen der jüngsten Priamiden, einen nackten Knaben, beim Knöchel gefasst hat, um ihn so gegen den Altar zu schleudern. Nach dieser Scene blickt, auf der andern Seite des Altars, sich entfernend, Polyxena *ΓOl VXΣENE*, vor welcher vollständig gerüstet Akamas, *AKAMA*. (*r*) schreitet. Ob er sie führt, ist wegen des vorgehaltenen Schildes nicht deutlich. *B.* Andromachos, *AN-ΔPOMAXOS*, bärtig und nur mit der Chlamys bekleidet, ist verwundet auf den Rücken gefallen, nicht mehr im Stande, das Schwert in seiner Rechten zu halten. Ueber ihn beugt sich ein jugendlicher vollständig gerüsteter Krieger, im Begriff, ihm mit dem Schwerte dem Todesstoss zu versetzen. Sein Name lautet in einer mir vorliegenden, aber offenbar nicht genau nach dem Original revidirten Zeichnung *OΓSIME.* Dem Gesunkenen eilt raschen Schritts Andromache, *ANΔRO-MAXE* (*r*) zu Hülfe, in beiden Händen eine grosse Mörserkeule zu einem gewaltigen Schlage erhebend. Hinter ihr flieht Astyanax, *ASTVANA+S* (*r*), ein Knabe mit leichter Chlamys, nach der Mitte zurückblickend. In ähnlicher Weise eilt eine reich bekleidete Frau hinter dem Krieger mit dem Ausdrucke des Entsetzens von dieser Mordscene weg. Weiter folgt hier noch die Gruppe eines vollständig gerüsteten Griechen im Kampfe gegen einen schon gesunkenen Trojaner, der wie der erste nur mit der Chlamys bekleidet ist, und mit dem Schwerte noch einen schwachen Widerstand zu leisten sucht. Innen: ein greiser König mit weissem Haar, in langem Gewande und mit dem Scepter, auf einem Stuhl sitzend, hält in der Rechten eine Schale, um sie aus der Oenochoe von einer vor ihm stehenden Jungfrau, *BRISEEΣ*, füllen zu lassen, welche ihre Linke wie nachsinnend erhebt. Im Felde ist ein Schwert und ein Schild aufgehängt. Die Inschrift *BPVΛOS EΓOIESEN* auf dem Henkel: Bull. d. Inst. 1843, p. 71.

Endlich 6) ist dem Brygos noch eine in Tarquinii gefundene, jetzt dem Herzog von Luynes gehörende Schale bei-

zulegen, auf deren Fuss mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *BPY ... EΠOIESEN* gemalt ist, während sich auf einem der Henkel nur *B* erhalten hat. Im Innern ist Nike oder Eirene dargestellt, geflügelt, mit dem Caduceus und aus der Oenochoe einer sitzenden Gottheit einschenkend; dabei ... *AVOS.* Aussen fanden sich mehrere sitzende Gottheiten; man erkennt noch Poseidon; *HO...*; Eros; Nike; *HEL...* (r.): Bull. d. Inst. 1829, p. 198; de Witte p. 398. Die früher vorgeschlagene Ergänzung des Namens in Bryaxis wird durch die später gefundenen Vasen ohne Schwierigkeit beseitigt.

Charitaeos.

Zuerst bekannt ward eine Schale aus Caere mit schwarzen Figuren: im Innern Herakles den Löwen erwürgend; aussen einerseits: *+APITAIOS EΠOIESENME*, andererseits: *+APITAIOS*: *EΠOIESEN EME*: *EV*: Visconti Mon. di Ceri t. IX, D (Atti dell' Acc. rom. VII). Von einer (vulcentischen?) Hydria mit schwarzen Figuren, einst bei Depoletti in Rom, gab sodann R. Rochette (Journ. des Sav. 1843 Mai, p. 284 und Lettre à Schorn p. 38) Nachricht. Beide Bilder derselben beziehen sich nach ihm auf den Kampf der Griechen und Amazonen. Die Inschrift *KAPIΘAIOS* (so!) *EΓOIESEN*, soll unter dem Fusse gravirt sein. Endlich soll nach einer brieflichen Mittheilung de Witte's (aus dem Jahre 1852) für das brittische Museum eine Schale mit rothen Figuren angekauft worden sein, die ich jedoch im Catalog nicht auffinde. Gymnastische Darstellungen und Epheben bei einem Labrum schmücken die Aussenseite; im Innern findet sich neben einem Diskuswerfer die Inschrift *XAPITAIOS EΓOIESEN*. Die abweichende Namensform der zweiten Vase ist wohl weniger mit R. Rochette auf den dorischen Dialect, als mit dem Herausgeber des C. I. n. 8317 auf die Nachlässigkeit des Malers zurückzuführen.

[Chariton.

An einer unteritalischen Vase findet sich der Name *XAPITΩN* auf den Fuss gravirt: Millingen Vases de Coghill pl. XI. Da jedoch das Verbum dabei fehlt, so ist kein Grund, ihn für den des Verfertigers zu halten.]

Chelis,

bekannt als Verfertiger vulcentischer Schalen, von denen die

erste, jetzt im pariser Museum, innen schwarze, aussen rothe Figuren zeigt, nämlich aussen: *A.* einen Jüngling mit einem Stabe zwischen zwei grossen Augen; *B.* eine Pflanze ebenso; innen: einen Satyr mit Rhyton und *XELIS EΓOIESN* (so): [Dubois Vases de Canino n. 180;] Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1915. — Die zweite, jetzt in München (n. 736) ist nicht, wie mehrfach angegeben wird, mit schwarzen, sondern mit rothen Figuren in strengem, vortrefflichem Style geschmückt; aussen: *A.* der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Rebzweig zwischen einem bärtigen ithyphallischen Satyr mit Trinkhorn und Weinschlauch und einer Bacchantin mit Krotalen und Thyrsos; *B.* ein bärtiger ithyphallischer Satyr sucht eine Bacchantin mit einer Schlange und einem Thyrsos in den Händen am Gewande zurückzuhalten; von der andern Seite eilt eine andere Bacchantin mit einem Myrtenzweige in der Linken herbei; innen: ein bärtiger ithyphallischer Satyr mit Schlauch und Trinkhorn, im Felde *+ELIS EΓOIEI.* Zuerst erwähnt Bull. d. Inst. 1829, p. 84. Die dritte, ebenfalls mit rothen Figuren, befand sich einst in der Sammlung Canino's [Dubois l. l. n. 224]; *A.* ein Diskuswerfer, zwei Ringer und drei andere Jünglinge; *B.* zwei Jünglinge, welche drei Pferde führen; unter den Henkeln zwei Fische, innen ein Jüngling mit Springgewichten: *X . . . IS EΠOIESEN.* — Endlich wird noch eine vierte Schale erwähnt mit dem Streite des Apollo und Hermes um die Leier als Innenbild: Rapp. volc. n. 247; Panofka Vasenbildner S. 157.

Deiniades, s. Philtias.

Didymos.

Er ist der Künstler eines bei Bari gefundenen Trinkhorns in Form eines gezäumten Maulthierkopfes von ausgezeichneter Naturwahrheit. Um den oberen Rand herum finden sich drei Figuren, roth auf schwarzem Grunde, mehr dem Styl nolanischer als späterer unteritalischer Vasen sich annähernd: ein mit grossen Flügeln versehener schwebender Eros trägt einen Hasen bei den Ohren und Hinterläufen auf einen Jüngling zu, der, mit einem Mantel bekleidet, einen Apfel in der Rechten hält; vor ihm ein kleiner würfelartiger Altar. Auf der andern Seite des Eros erscheint, von ihm abgewendet, ein anderer Jüngling im Mantel mit einem Giessgefässe. Die Inschrift *ΔIΔYMOΣ EΠOIEΣEN* findet sich hinter der zwei-

ten Figur und vor dem Eros. Die Buchstaben auf dem Altar *ΝΑΟS* hat Panofka *ναος* gedeutet, doch sind sie vielleicht nur ein flüchtiges *καλός;* eben so scheint es mir zweifelhaft, ob *ΙΔΙΝ* vor der dritten Figur *Ἶρις* zu lesen sei. Die übrigen Schriftzüge bieten keinen Sinn: Mus. Borb. V, 20; Panofka, Trinkhörner Taf. 2, 1 (Berl. Akad. 1850).

Duris.

Der auf den Vasen Doris geschriebene Name wird seit O. Müller für Duris erklärt. Während er sich meist auf Vasen mit rothen Figuren von freiem Style mit *ἔγραψεν* verbunden findet, erscheint er einmal mit *ἐποίει* neben einer allerdings rothen Figur, die aber weniger in der Gewandung, als in der ganzen Haltung und im Ausdruck etwas Archaisches hat. Es ist dies 1) ein kleiner Teller aus Etrurien im berliner Museum (N. 1853): Athene, sitzend auf einem viereckigen, mit einem gemalten Pegasus verzierten Sitze, und angethan mit Helm und Aegis, hält in der Rechten den Speer und auf der vorgestreckten Linken eine Eule mit einem Kranze im Schnabel; vor ihr *ΔΟΡΙS ΕΠΟΙΕΙ*: Gerhard Trinksch. und Gef. T. 13; Panofka Vasenbildner T. 1, 4.

Mir nicht näher bekannt ist 2) ein Kantharos: Herakles, der gegen vier Amazonen kämpft: *ΔΟRISΕΓRΑΦSΕΝΚΑΙ ΕΠΟΙΕSΕΝ*. ℞. Ein vollständig gerüsteter Krieger, etwa Telamon, ebenfalls gegen vier Amazonen kämpfend; *ΧΑΙΡΕSTRATOS ΚΑLOS*: Arch. Zeit. 1846, S. 287.

Alle noch übrigen Gefässe des Duris sind Trinkschalen: 3) aus Vulci im brittischen Museum (n. 824), mit einer Darstellung von fünf Thaten des Theseus: *A.* Theseus zieht den Sinis zur Fichte; und zückt das Schwert gegen die schon mit dem Speer verwundete krommyonische Sau; neben ihr erscheint die Nymphe Phaea. *B.* Ringerkampf mit Kerkyon, der im Fallen sich vergeblich von den erdrückenden Umarmungen seines Gegners loszumachen strebt; Theseus im Begriff den Skiron häuptlings über den Felsen herabzustürzen. Hinter Theseus ist Athene als Zuschauerin sichtbar. Innen der Kampf mit dem Minotauros, welcher niedersinkend von dem Schwert des Theseus bedroht wird. Hinter diesem *ΔΟRIS ΕΛΡΑΦσΕΝ*: Gerhard Auserl. Vas. III, T. 234. Im englischen Catalog ist diese Vase als n. 183 des Mus. étr. de Canino bezeichnet, wonach also de Witte's Vermuthung be-

stätigt wird, dass die von ihm selbst unter N. 1 und 6 angeführten Beschreibungen sich nur auf eine einzige Vase beziehen. — 4) in der Campana'schen Sammlung: *A.* Peleus mit Thetis ringend, deren Verwandlungen durch einen Löwen und eine Schlange angedeutet sind; zu jeder Seite zwei erschreckte Frauen. *B.* Vier erschreckte Frauen, eine davon mit einem Delphin in der Hand, fliehen auf ein sitzendes Paar zu, nämlich Poseidon durch den Dreizack, und Amphitrite, durch einen Delphin charakterisirt. Im Felde noch zwei Delphine. Innen: Poseidon, vielfach restaurirt; der Kopf jedoch und der Dreizack alt; er hält eine Schale einer Frau hin, welche sie aus der Oenochoe füllt. Dahinter *ΛOR.... RAΦSEN.* — 5) aus Vulci, früher im Besitz Durand's (n. 118), dann Magnoncour's (n. 23), endlich W. Hope's: aussen sieben Männer in obscönen Stellungen um eine Flötenspielerin herumtanzend; auf beiden Seiten ziemlich gleichmässig wiederholt. Innen der bärtige Dionysos auf einen Flötenspieler gestützt; *ΔORIS EARAΦSEN.* — 6) aus Vulci, jetzt im brittischen Museum (n. 852): aussen drei Männer zum Trinken gelagert, zu denen sich auf der einen Seite ein Knabe, auf der andern zwei als Diener gesellen. Im Felde eine Reihe von Gefässen verschiedener Form aufgehängt; und *KAVOS.* Innen ein laufender Mann mit Trinkschale und Stab, hinter ihm *ΛOPIS EΓPAΦΣN* (*r*): Mus. étr. de Canino n. 1184. — 7) aus Vulci, in der Sammlung R. Rochette's: *A.* Ein Aufseher, der zwei Gruppen von Faustkämpfern überwacht. Inschrift wie 5. *B.* Aehnliche Scene mit der gleichen Inschrift und *KAVOS.* Innen ein Jüngling mit Schnüren in der einen Hand, während er die andere gegen einen Altar ausstreckt: [Dubois Vases de Canino n. 214]. — 8) in der Campana'schen Sammlung; innen ein Jüngling im Mantel auf einem Stuhle sitzend, mit einem Krückstock, ein Kaninchen auf dem Schooss haltend; im Felde ein Beutel und ein Oelfläschchen; hinter der Figur *ΛoRISEARaΦSEN* (*r*); vor ihm *HOΓAIS-KAVOS.* Um dieses Mittelbild herum finden sich im Innern zehn Figurenpaare, bestehend je aus einem bärtigen, in seinen Mantel gehüllten und auf seinen Stock gestützten Manne, vor je einem sitzenden, ebenfalls eingehüllten Jüngling; einer dieser letzteren hält eine Leier, ein anderer hat einen Hasen beim Ohr gefasst. Im Felde allerlei Geräth und *HOΓAIS KAVOS.* Etwas

restaurirt. Aussen finden sich auf jeder Seite drei ähnliche Paare, bei denen ebenfalls ein Hase zweimal wiederkehrt. Einige Inschriften sind fragmentirt. Auf dem Fusse, der übrigens von der Schale getrennt war, liest man *ΠVΘON* gemalt. — 9) eine ähnliche Schale erwähnt de Witte p. 513: „Innen eine sitzende Figur, die eine Börse hält. Aussen zehn Epheben, denen Hasen angeboten werden. Die Inschrift *ΔO-PIS EΓPAΦSEN* ist zweimal wiederholt.“ — 10) ebenfalls in der Campana'schen Sammlung: aussen auf jeder Seite vier jugendliche Athleten (mit Diskus, Springgewichten, Hacke) und zwei Aufseher mit Stäben; unter jedem Henkel ein Sessel mit darauf gelegtem Gewande. Innen ein Jüngling mit Mantel, mit dem am untern Ende gespaltenen Stabe der Aufseher in der Palästra; rings herum *ΔoRI͡S EARAΦSEN XAI-REST RESTRATOS KAVOS* (so). — 11) Eine Schale mit ganz ähnlichen Figuren und derselben Inschrift sah ich im Nachlasse E. Braun's. — Da der grösste Theil der Campana'schen Sammlung aus cäretanischen Ausgrabungen stammt, so darf ausser Vulci auch Caere als Fundort der Gefässe des Duris betrachtet werden.

[Echekrates.
Die von Panofka: Arch. Zeit. 1850, S. 120 auf einer münchener Schale (N. 11) angeblich *EXEKPATES KατεTEΛESEN* gelesene Inschrift wird von Jahn als sinnlos bezeichnet.]

[Elkchateis.
Ebenfalls auf einer münchener Schale glaubte Micali Mon. ined. p. 255 n. 2 eine Künstlerinschrift *ELKXATEIΣ . . . IESEN* zu lesen. Da Jahn sie nicht erwähnt, so gehört sie gewiss zu derselben Klasse, wie die des Echekrates.]

Epigenes.
Kantharos aus Vulci mit rothen Figuren von freier und sehr feiner Zeichnung, jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Achilles, *AXIΛΛEVS*, in voller Rüstung, steht der Kymothea, *KVMOΘEA*, gegenüber, welche ihm mit der Rechten eine gefüllte Schale reicht, während sie in der Linken die Oenochoe hält. Hinter Achilles erscheint Agamemnon, *AΓAMEMNON*, bekränzt, in weitem Mantel und mit Scepter; hinter Kymothea Ukalegon, *OYKAΛEΓON*, als Leichtbewaffneter, beide nach der Mitte gewendet. ℞. Antilochos, *ANTIΛOXOS*, gekleidet wie Ukalegon, steht dem Nestor, *NESSTOP*, gegen-

über, der ein langes Untergewand mit Mantel und ein Scepter trägt; und eben so, von Antilochos abgewandt, Patroklos, *ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ*, gerüstet wie Achilles, gegenüber der *ΘΕΤΙΣ*, die in der Rechten eine Oenochoe, in der erhobenen Linken eine Schale hält. Zwischen beiden *ΕΠΙΓΕΝΕΣ ΕΠΟΕΣΕ*: Ann. d. Inst. 1850, tav. d'agg. H. I.

Epiktetos.

Epiktetos, durch zahlreiche Werke uns bekannt, scheint schon im Alterthume sich eines guten Rufes erfreut zu haben: eine seiner Vasen ist in Pantikapaeon gefunden worden (N. 23); eine andere in Capua (N. 5); eine dritte in Caere (N. 8); alle übrigen scheinen aus Vulci zu stammen, indem nur bei dreien (Nr. 2, 21, 22) die Herkunft nicht ausdrücklich angegeben wird. Ueberall wird er durch das Verbum als Maler bezeichnet, und wo sich sein Name allein findet, ist der Styl der sorgfältige, noch einigermaassen strenge der rothen Figuren. Indessen arbeitete er für verschiedene Fabriken, und in den Fällen, wo dies durch die Inschrift bezeugt ist, zeigen sich zuweilen auch Verschiedenheiten des Styls. So findet sich 1) sein Name in Verbindung mit dem des Nikosthenes (s. unter diesem N. 48), auf einer Schale mit rothen und schwarzen Figuren; 2) mit Hischylos (N. 6) auf einer Schale ebenfalls mit schwarzen und rothen Figuren; doch kennen wir aus derselben Fabrik 3) eine Schale nur mit rothen Figuren (N. 5). —

Rothe Figuren zeigt 4) eine Schale aus der Fabrik des Python; 5) eine capuanische Vase aus der des Pistoxenos; 6) eine Schale aus der des Pamaphios oder Panphaeos (N. 10), sowie 7) eine zweite, wahrscheinlich aus derselben Fabrik (N. 11), obwohl hier das Verbum ἐποίησεν fehlt.

Von den Gefässen, auf denen sich der Name des Epiktetos allein findet, nenne ich zuerst 8) eine „Pelike" aus Caere im berliner Museum (N. 1606): eine Frau in langem Untergewande und Mantel, das Haupt mit einer Haube bedeckt und in der Linken ein Scepter mit Palmettenbekrönung, in der Rechten einen Apfel haltend; sie blickt nach rückwärts um, wo (auf der Rückseite der Vase) eine ihr ganz ähnliche Frau, nur ohne den Apfel folgt. Die Inschrift *ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΛΡΑΦΣΕΝ* ist zweimal wiederholt, das eine Mal zu beiden Seiten der ersten Figur, das andere Mal über

der zweiten: Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 299, wo in dem zweiten Wort sich einmal die Form Σ findet. —

Häufiger sind Trinkschalen mit dem Namen dieses Künstlers: 9) früher bei Durand (n. 341), jetzt im brittischen Museum (n. 828): *A.* Theseus, kurzbekleidet und mit dem Schwert bewaffnet, im Kampfe mit dem Minotauros, der sich durch einen Stein zu vertheidigen sucht; zur Seite je eine Frauengestalt; zwischen der Hauptgruppe *ΕΛΡΑΦΣΕΝ*; *B.* Fünf Jünglinge, von denen nur der letzte mit einer Chlamys bekleidet ist; der mittelste neben einer grossen Amphora hält eine Trinkschale, der zweite, tanzend, eine kleine runde Vase, der dritte ein grosses Mischgefäss, der vierte, hinter dem ersten, spielt die Flöte; der letzte trägt wiederum eine Trinkschale; in der Mitte *ΕΠΙΚΤΕΤΟS ΕΠΡΑΦSΕΝ.* Innen ein bärtiger halbbekleideter Mann auf einem Lager, die Leier spielend, während vor ihm ein Flötenbeutel aufgehängt ist; *ΗΙΠΠΑΡχΟς ΚΑΛΟS.* — 10) jetzt im Louvre: *A.* Acht kämpfende Krieger und ein neunter, sterbend zwischen ihren Füssen. Drei Schilde haben zum Zeichen einen Anker, drei andere einen Raben, eine Schlange und einen Hund, ein anderer die Inschrift *ΚΑΛΟS* zweimal oder *ΠΑΙS ΚΑΛΟS.* Ausserdem ...*ΙΚΤΕΤΟS.* *B.* Sieben Mänaden in orgiastischem Tanze; *ΕΛΡΑΦSΕΝ.* Innen eine sitzende Leierspielerin; *ΗΙΠΠΑRΧΟς ΚΑΛΟS*: Mus. étr. de Canino n. 561. — — 11) einst in Canino's Besitz, der im Catal. di scelte antichità n. 578 das Innenbild beschreibt als einen Jüngling mit einer Amphora in der Rechten und einem Trinkgefässe, welches er auf dem linken Arme balancirt; ringsherum *ΕΠΙΚΤΕΤΟS ΕΠΡΑSΦΕΝ.* Nach dieser Beschreibung scheint diese Schale identisch zu sein mit der von Panofka im Cab. Pourtalès pl. 41 publicirten, welche einzig darin eine Abweichung zeigt, dass der Jüngling in der Rechten nicht eine Amphora, sondern eine Oenochoe trägt. 12) einst bei Durand (n. 133), jetzt in der Blacas'schen Sammlung; innen ein kauernder Silen, der mit beiden Händen einen Schlauch hält; Inschrift wie N. 8.

Dem Epiktet eigenthümlich ist eine Art flacher Teller mit runden, von einem schmalen Rande umgebenen Bildern, von denen sich eine ganze Reihe erhalten hat: 13) ein ithyphallischer kauernder Silen, in jeder Hand eine Flöte hal-

tend; der Flötenbeutel ist an dem Phallus aufgehängt; Inschrift wie N. 8: de Witte Cat. étr. n. 53; [Dubois Cat. Pourt. n. 374]. — 14) früher in Canino's Besitz (de Witte Cat. étr. n. 117), jetzt im brittischen Museum (n. 987): eine Amazone mit Bogen und Pfeil; vor ihr der Köcher; Inschrift wie N. 11. — 15) ebendaselbst (n. 988) und aus derselben Sammlung stammend (de Witte n. 189): ein junger Krieger neben seinem Rosse; *ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕγΡαΣΦΕΝ*. — 16) aus derselben Sammlung (de Witte n. 174), jetzt im Louvre: ein nackter und ein bekleideter Jüngling, ersterer mit Binden und Myrthenzweigen geschmückt, der zweite mit dem gabelartigen Stabe der Pädotriben versehen; Inschrift wie N. 11. — 17) ebendaher (de Witte n. 175), jetzt in der Blacas'schen Sammlung: ein nackter Jüngling, die Doppelflöte spielend, während er ein anderes Flötenpaar in einem Beutel an seinem Arm trägt; dazu ein bärtiger, mit der Chlamys bekleideter Mann, der sich bückt, um mit beiden Händen einen Becher von der Erde aufzuheben. Inschrift wie N. 11. — 18) ebendaher (de Witte n. 177), später bei W. Hope: ein Knabe, mit der Chlamys bekleidet, auf einem grossen Hahn reitend; Inschrift wie bei N. 11. — 19) ebendaher (de Witte, n. 178), dann bei Beugnot (n. 63), später bei Rollin: ein nackter bärtiger Mann, seine Chlamys an einem Stock über der Schulter tragend; in der Rechten trägt er ein Trinkgefäss; am linken Arm hängt der Flötenbeutel; Inschrift wie N. 11. — 20) einst bei Campanari, also wahrscheinlich vulcentisch: ein bärtiger, halb gelagerter Mann, der sich des zu viel genossenen Weines entledigt, während eine halbbekleidete Frau mit einer Vase in der Hand ihm dabei Hülfe zu leisten scheint; Inschrift wie N. 11: Bull. dell' Inst. 1841, p. 35, wo der Bull. 1840, p. 54 begangene Irrthum berichtigt wird. — 21) einst in Braun's Besitz, wahrscheinlich vulcentisch: der bärtige Dionysos mit Kantharos und Rebzweig, und ihm gegenüber ein bärtiger Satyr in burlesker Bewegung; Inschrift wie N. 11. — 22) in der jetzt verkauften Rogers'schen Sammlung: eine Frau mit einem Kruge und vor ihr ein knieender Mann; Inschrift wie N. 11: Gerhard Arch. Anz. XIV, p. 251. — 23) Ein Vasenfragment mit dem Namen des Epiktetos aus Pantikapaeon im Museum von Odessa kenne ich nur aus dem Citat bei Jahn, Münch. Vas. Einleit. Anm. 116. — 24) Endlich hat

man den Namen dieses Malers auf einem vulcentischen Lekythos zu finden geglaubt, auf dem ein von zwei Pfeilen getroffener Krieger, mit Helm, Schild und erhobenem Speer, schwarz auf weissem Grunde gemalt ist. Die Inschrift ist jedoch fragmentirt und restaurirt, so dass sich über die wirklich alten Bestandtheile nicht urtheilen lässt. An Wahrscheinlichkeit verliert die Beziehung auf Epiktet aber dadurch, dass bisher von seiner Hand nur rothe Figuren bekannt geworden sind: de Witte, Cat. Durand n. 852; Luynes Vases, pl. 16.

Epilykos.

Schale mit rothen Figuren: *A.* Herakles im Begriff dem Acheloos das Horn abzubrechen; daneben ein Baum. *B.* Bärtiger Mann mit einem Trinkgefäss eine Frau verfolgend, die durch ein Thierfell über dem Gewande und einen Baumzweig als Bacchantin bezeichnet ist. Innen in etwas strengerem Styl Hermes mit Chlamys, Petasos und Flügelstiefeln, in der Linken den mit der heiligen Binde geschmückten Caduceus, in der Rechten, wie es scheint, eine Blume haltend; *EΓIↃ VKOS.. RAΦSEN KAↃOS*: in der Campana'schen Sammlung.

Epitimos.

Vulcentische Schale; innen schwarz gemalt ein Krieger im Begriff sein Pferd zu besteigen, während ein Bogenschütz neben ihm schon auf dem seinigen sitzt; aussen in Umrisszeichnung ein bärtiger Kopf im Profil; darunter zwischen zwei Löwen *EΠITIMOS EΠOIESEN*; auf der andern Seite ein weiblicher Kopf mit Kekryphalos; und ebenso die Inschrift und Löwen: Mus. étr. du pr. de Canino p. 11, n. 2307; [Dubois Vases de Canino n. 203]; Campanari (Atti dell' acc. rom. VII, p. 90) las fälschlich *Επίθυμος*.

Erginos.

Vulcentische Schale mit rothen Figuren, aber im Styl sich der Freiheit unteritalischer Vasenbilder sehr annähernd, im berliner Museum (N. 1756). Dargestellt sind Kämpfe der Götter gegen die Giganten und zwar: aussen: *A.* in der Mitte Zeus, *ΙΕVΣ*, mit dem Scepter in der Linken, den Blitz gegen Porphyrion, *ΠΟΡΦVΡΙΩΝ*, schwingend, der fliehend und sich mit dem Schilde deckend einen Stein zu seiner Vertheidigung erhebt. Hinter Zeus Artemis, *ΛΡΤΕΜΙΣ*, den Köcher auf dem Rücken, wie sie mit zwei Fackeln ihren Geg-

ner *αιΓΑΙΩΝ* bereits niedergeworfen hat, der allein von allen Giganten unbehelmt und ohne Schild, nur mit einem Thierfell über dem erhobenen linken Arm sich zu schützen sucht. Auf der andern Seite des Zeus Athene, *ΑΘΕΝΑΙΑ*, mit vorgehaltener Aegis, den Speer schwingend, um Eukelados, *ΕΚΕΛΑΔΟΣ*, zu durchbohren, der auf das Knie gesunken und im Begriff das Schwert zu ziehen, ihr die vom Schild entblösste rechte Seite darbietet. *B.* Hier nimmt den Mittelpunkt Apollo, *ΑΠΟΛΛΩΝ* ein, welcher, den Bogen in der Linken tragend, das Schwert gegen den mit Schild und Speer gewaffneten Ephialtes, *ΕΦΙΑΛΤΕΣ*, erhebt. Weiter folgt der bärtige Ares, *ΑΡΕΣ*, mit Helm, Schild und Lanze, im Begriff seinen schon auf das Knie gesunkenen, aber mit gezücktem Schwerte sich noch kühn umblickenden Gegner zu durchbohren. Den Namen desselben, in welchem Mimas zu vermuthen ist, las de Witte nicht mit voller Sicherheit *ΜΑΙΜΩΝ* oder *ΜΑΙΜΑΝ*. Hinter Apollo kämpft Hera, *HERA*, mit dem Speer gegen Phoitos, *ΦΟΙΤΟΣ*, der, auf das Knie gesunken, das Schwert in seiner Rechten schwingt. Im Innenbilde erscheint besonders gewaltig Poseidon, *ΠΟΣΕΙΔΩΝ*, mit dem Dreizack den Polybotes, *ΠΟΛΥΒΩΤΕΣ* bedrohend, der vor allen anderen Giganten durch einen kurzen Chiton und darüber angelegten Panzer ausgezeichnet ist, aber, auf das eine Knie gesunken, von seinen Waffen keinen Gebrauch macht, sondern nur mit seiner Rechten den Arm des Poseidon von seiner Schulter zu entfernen strebt. Hinter Poseidon wird endlich Gaea, *ΓΕ*, sichtbar, die, bis an das Knie aus dem Boden aufsteigend, beide Hände wie um Gnade flehend erhebt. Im Abschnitte unter diesem Bilde steht die doppelte Inschrift *ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΝ* und darunter *ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΕΣ:ΕΛΡΑΦΕ*. Publicirt von Gerhard Trinksch. und Gef. T. 2 und 3. Die Lesart der Inschriften ist hauptsächlich durch de Witte (p. 395) festgestellt. Wegen der Form *ἐποιεσν* vermuthet Jahn (Einleitung S. CX, N. 789), dass auch *ἐγραφε* nur flüchtige Schreibung für *ἐγρασφε* oder *ἐγραφσν* sei. Doch kann für sich betrachtet das Imperfectum hier nicht auffällig sein; vgl. S. 652.

Ergoteles.

Schale, an den Henkeln mit Palmetten verziert; die Inschrift *ΕΡΛΟΤΕΛΕSΕΠΟΙΕSΕΝΗΟΝΕΑΡΧΟ* ist auf beiden Seiten

wiederholt. Als Fundort wird nur allgemein Etrurien angegeben: Gerhard Neuerw. Denkm. N. 1779.

Ergotimos.

Das Werk des Ergotimos in Verbindung mit Klitias ist die berühmte Vase, welche, 1845 von A. François bei Chiusi entdeckt, sich jetzt im Museum zu Florenz befindet. Es ist eine Amphora mit gewundenen Henkeln (a volute), geschmückt mit mehreren Reihen Figuren im reinsten Archaismus und ausgezeichnet durch eine Fülle von Inschriften. Wir beginnen die Beschreibung mit dem Streifen um den Hals, welcher zwei Darstellungen enthält: *A.* Die Jagd des kalydonischen Ebers. Dieser, schon von mehreren Pfeilen getroffen, stürmt vorwärts über den Körper des *ANTAIOS* hinweg. Ein getödteter Hund *OPMENOS* liegt vor ihm, ein anderer *POPA+S* greift ihn von hinten an, ein dritter *MAPΦσαS* (*r*) springt über seinen Rücken nach dem Ohr. Unmittelbar vor ihm stehen als engvereinigtes Kämpferpaar mit gesenktem Speer, auf welchen er aufläuft, *MEՆEAAPOS* und *ΓELEVS*; hinter ihnen, eben so vereint, mit geschwungenem Wurfspiess *ATALATE* und *MELANION*, begleitet von dem Hunde *MEΘEΓON* und gefolgt von dem halb knieenden Bogenschützen *EYΘYMA+OS*; ferner *ANTANAPOS* und *ΘOPA+S* nebst dem Hunde *LABPOS*, endlich *APISTANAPOS* und *APΓVLEA*, letzterer mit einem am Schaftende hakenartig umgebogenen Wurfspiess. Hinter dem Eber folgen, wie es scheint, mit einem einzigen grossen Speer bewaffnet *+AS1OP* (*r*) und *ΓOLVAEVKES* (*r*); sodann *AKASTOS* (*r*) und *ASMETOS*, begleitet vom Hund *EAEPTES* und gefolgt vom Bogenschützen *KIMEPIOS*; ferner *SIMON* (*r*) und *ASTIMA+OS* (*r*) mit dem Hunde *EBOLOS* und gefolgt vom Bogenschützen *TO+SAMIS*, endlich *KVNOPTES* (*r*) und *ΠAVSILEON*. Alle Jäger sind mit kurzen Röcken bekleidet, über welche manche noch ein Thierfell tragen. Die beiden letzten Paare haben den Petasus, Antandros eine runde Mütze; einige auch ein Schwert an der Seite. An den Enden der Darstellung und durch Arabesken von ihr getrennt findet sich je eine Sphinx. — *B.* Siegesreigen des Theseus. Am Ende steht Ariadne, *APIAΔΝE* (*r*), in der Rechten eine Blume und eine Tänie erhebend, vor ihr etwas kleiner die Amme, *ΘPOΦOS* (*r*). Ihnen entgegen kommt *ΘESEVS* im Citharödengewande, die

Leier spielend. Es folgt der Chor, abwechselnd aus Frauen und einfach mit der Chlamys bekleideten Jünglingen gebildet, welche sich die Hände reichen, *ΓΙΘΟΙΑ.. ΡΟΚΡΙΤΟΣ, LYSIΔIKE, ΘΕΡSΙΓΟ, ASTEPIA, ASTIO+OS, ΔAMASITPATE, ΘEY+SIS-PATO., KOPO.IS, ..PVSΘENES, MENESΘO, ΔAIΔO+OS* (sämmtlich *r*), endlich einzeln *ΘIΓOΔAMEIA* und *ΦΑΙΔΙΜΟS.* Den Schluss der Darstellung bildet ein langes Schiff, mit Ruderern und dem Steuermann an seinem Platze, ausserdem aber besetzt von einer zahlreichen Gesellschaft von Männern ohne Namen in den mannigfaltigsten Bewegungen, vielleicht im Gespräch über einen neben dem Schiffe, ob todt oder lebendig, schwimmenden nackten Mann. Die Hälfte des Schiffes ist leider verloren gegangen, und auch von den darüber befindlichen Künstlerinschriften ist nur .*ΔIESEN* und *SEN* erhalten. — Der zweite Streifen auf der obern Biegung des Körpers der Vase enthält wiederum zwei Darstellungen und zwar: *A.* Unter der Jagd das Wagenrennen bei den Leichenspielen des Patroklos: vor einem Dreifuss steht, nur halb erhalten, Achilles *A.IL EVS,* dem die Viergespanne entgegeneilen. Von dem des *OLVTEVS* (nach Braun Hippolyteus) sind nur die Pferdeköpfe erhalten, von dem des *AVTOMEΔON* ein Pferdeschweif und die Zügel, während die Figur des Lenkers fast ganz von den Rossen des *ΔIOMEΔES* verdeckt ist; unter denen des *ΔAMASIΠOS* steht ein Dreifuss, unter denen des Hippokoon oder Hippothoen *ΘI.ιν..ΟN* ein bauchiger Krater. — *B.* Unter dem Siegesreigen der leider sehr fragmentirte Kampf der Lapithen und Kentauren. Am meisten erhalten ist die Gruppe des halb in die Erde gesunkenen *KAINEVS,* auf den *AKPIOS* (*r*) und *ΘASBOL OS* Steine werfen, während *ΘVL AIOS* (*r*) mit einem Baumast herbeikommt. In der fragmentirten Gruppe hinter ihm kämpfen *ANTIMA+OS* und Theseus, *FSEVS* (*r*). Hinter den beiden Steine schleppenden Kentauren finden wir einen dritten, *ΠETPAIOS* (*r*) mit einem Aste gegen einen Lapithen *ΘOΓL⌒V* kämpfend, sodann über einen gefallenen Kentauren *ΓVPOS* (*r*) einen seiner Genossen *MELAN... ΙΤΓΙ* mit Steinen auf einen Lapithen losgehend; endlich nach einer Lücke nur Fragmente von einem Lapithen *APV...* und einem Kentauren *OPOBIOS.* — Der dritte etwas höhere Streifen läuft mitten um den Körper der Vase herum und bildet eine einzige zusammenhängende

Darstellung: die Hochzeitsfeier des Peleus und der Thetis. Gerade unter dem Achilles des zweiten Streifens sehen wir ein dorisches Gebäude mit zwei Säulen zwischen zwei Anten und innerhalb der halb geöffneten Thür *ΘETIS*, verschleiert. Vor dem Hause steht Peleus, *ΠEΛEVΣ* (*r.*), dem *IPIS* mit dem Heroldsstab den *+IPON* (*r.*) entgegenführt, der, Hasen an einem Zweige auf den Schultern tragend, die Hand des Peleus an der Handwurzel erfasst, wie um ihm den Hochzeitsschwur abzunehmen; zwischen ihnen steht ein Altar, *BOμος* und auf diesem ein Kantharos; ferner von oben nach unten die Inschrift des Malers *KΛITIASMEΛPAΦSEN* (*r.*). Jetzt folgen in feierlichem Zuge die Götter, zuerst eng vereint drei Frauen: *ΔEΓ...* (Demeter?), *HESTIA* (*r.*) und *+APIKΛO* (*r.*), einzeln, das Gesicht von vorn gesehen, *ΔIONVSOS* (*r.*) eine Amphora auf der Schulter tragend, neben der ein Rebzweig sichtbar ist; wiederum eng vereint die drei Horen, *ΘOPAI*; hinter ihnen *EPΛOTIMOSMEΠOIESEN* (*r.*). Eine Reihe von Göttern auf Viergespannen eröffnen *ZEVS* mit kurzem Scepter und Blitz, und *ΘEPA* (*r.*); hinter den Rossen stehen *KALIOΠE*, die Syrinx blasend und *OPANIA* mit beiden Händen declamirend; es folgt das Gespann des Poseidon, *..EIΠON* (*r.*) und der *ANΦITPITE* (*r.*). Die Figuren der beiden Gottheiten sind durch den Henkel verdeckt; nebenher schreiten eng vereint *MEΛΠOMENE*, *KLEO*, *EYTEPΠE* und *ΘALEIA*; sodann das Gespann des *APES* (*r.*) und der *AΦPOΔITE*, die Figuren wiederum verdeckt; daneben drei Musen: *STESI+OPE*, *....EPA* und *ΠOLVMNIS*. Die beiden folgenden Gespanne sind oberwärts fragmentirt, die Inschriften fehlen; nur bei den Frauen, die das zweite (eben so wie das erste, wahrscheinlich je drei) begleiten, ist *..VS* erhalten. Neben dem Gespann des *HEPMES* (*r.*) mit dem Caduceus, und der *MAIA* schreiten, und zwar vor den Pferden sichtbar die Moiren, *MO.PA.*, vier an der Zahl. Das folgende fast ganz verlorene Viergespann trug Okeanos *..KEANOS* (*r.*). Unter dem Rest des Namens, der einzig erhalten ist, sieht man das Ohr eines Thieres, zu dem wahrscheinlich ein schuppiger Fischkörper gehört, der hinter der letzten Figur sichtbar ist, nämlich *HEΦAISTOS* (*r.*) mit der Zange, quer auf einem Maulthier reitend. — Der vierte Streifen enthält wieder zwei Darstellungen: *A.* Unter der Eber-

jagd, den Leichenspielen und dem Anfang der Hochzeit des Peleus: Achilles und Troilos. Am Ende unter dem Hause der Thetis die Mauern von Troja; zwischen den Zinnen sind runde Steine aufgeschichtet. Aus dem halbgeöffneten Thore treten schwerbewaffnet *ΘEKTOP* (*r.*) und *ΓOLITES* (*r.*) hervor. Vor der Stadt sitzt auf einem durch das Wort *ΘAKOS* bezeichneten, aber nicht wirklich gemalten Sitze, *ΓPIAMOS* mit einem langen Stabe. Ihm eilt *ANTENOP* entgegen, so wie eine Frau, wahrscheinlich Polyxena ..*EN*.. (*r.*), deren Wassergefäss *ΘVΔPIA* (*r.*) unter den zwei Rossen liegt, mit denen *TPOILOS* heransprengt. Von dem eilig nachfolgenden Achilles ist nur ein Bein, die Schwertscheide und ein Stück der Lanze erhalten. *AΘENA* hinter ihm ist nur mit langem Chiton und Mantel bekleidet, aber ohne Waffen. Es folgt Hermes, *ΘEPME*., in gewöhnlicher Tracht mit dem Caduceus und *ΘETIS* (*r.*), sodann auf einer Stufe stehend *POΔIA* (*r.*), ebenfalls nach der Seite des Kampfes blickend, aber mit den Füssen gegen ein dorisches, durch drei Säulen zwischen zwei Anten gebildetes Brunnenhaus, *KPENE*, gewendet. Unter einem Thierkopf in demselben steht ein Wassergefäss; ein anderes setzt ein nackter Jüngling, hinter dem *TPOON* (*r.*) geschrieben ist, unter einen zweiten Kopf. Endlich folgt noch *AΓOLON*, bärtig und mit Chlamys bekleidet, die Linke wie erstaunt erhebend. Die Figuren hinter ihm sind nach der andern Seite gewendet, und gehören daher, obwohl keine weitere Scheidung sichtbar ist, zur folgenden Darstellung. *B.* Die Rückführung des Hephaestos. Die weibliche Gestalt zunächst dem Apollo hält in jeder Hand ein kleines Becken, wohl zum Zusammenschlagen; die folgende ist fragmentirt; zu beiden aber, und vielleicht zu einer dritten, gehört wohl die Inschrift *NYΦAI* (*r. Νύμφαι*). Vor ihnen schreiten ithyphallische Silene, *SILENOI*, zunächst einer mit einer Frau im Arm, ein zweiter die Doppelflöte spielend, der dritte einen Schlauch auf dem Rücken tragend. Sie folgen dem *ΘEΦAISTOS* (*r.*), der mit einer kleinen Peitsche auf einem ithyphallischen Maulthiere reitet. Er bewegt sich gegen den Thron des Zeus; doch stehen zwischen ihm und demselben noch *ΔIONISOS* (*r.*) und *ΘAΦPOΔITE*, theilweise fragmentirt. *ZEVS* hält das Scepter und vielleicht den Blitz. Hinter ihm sitzt auf einem noch höheren Throne *ΘEPA*, die Füsse auf

einen Schemel gestellt. Weiter finden wir Athene, *A(·...IA*, stehend und ohne Waffen, nach der Seite des *APES* blickend, der vollständig gerüstet und etwas nach vorwärts gebeugt auf einem niedrigen Würfel sitzt. In lebhaftem Gespräch wendet sich gegen Athene *AΓTEMIS*, der noch zwei andere fragmentirte Gestalten folgen, eine langbekleidete, vielleicht Apollo, und eine andere in kurzem Rock, vielleicht Hermes. Der Fuss ist mit Thierfiguren geschmückt: *A.* Unter Achilles und Troilos, zu jeder Seite eines reichen Ornamentes eine Sphinx; an diese sich anschliessend rechts ein Löwe, der einen Stier zerfleischt; links ein Panther mit einem Hirsch. *B.* Ornament mit Greifen zur Seite; rechts Löwe und Stier; links Löwe und Eber. — Der obere flache Rand der Mündung des Gefässes ist mit einem figurenreichen Kampfe der Pygmäen und Kraniche geschmückt. Die ersteren sind nicht zwerghaft, sondern klein und schlank gebildet und reiten zum Theil auf Ziegenböcken; sie kämpfen mit Schleudern, Schlingen, Keulen und Bogen, während die Kraniche besonders den Augen ihrer Gegner gefährlich werden. — Endlich sind auch die Henkel des Gefässes mit Malereien geschmückt; nach der Mündung ist eine geflügelte kurzbekleidete Figur mit bärtigem Gorgogesicht und Schlangenhaar in schnellem Laufe auf beiden Henkeln wiederholt; nach aussen eine langbekleidete geflügelte Frau, das eine Mal einen Hirsch und einen Panther, das andere Mal zwei Löwen bei den Hälsen gefasst tragend. Darunter mit geringer Variation zweimal *AIAS* in voller Rüstung, den nackten Körper des *A+IΛEVS* (*r*) auf seiner Schulter forttragend. — Die erste Beschreibung der Vase gab Mazzetti im Bull. d. I. 1845, p. 113 sqq. Publicirt wurden die Gemälde in Originalgrösse in den Mon. d. Inst. IV, t. 54 — 58 mit Text von Braun: Ann. 1848, p. 299 — 382, in verkleinerten Nachbildungen von Gerhard: Arch. Zeit. 1850, T. 23 und 24.

Interessant ist die Vergleichung einer in Aegina gefundenen Trinkschale der Fontana'schen Sammlung, mit schwarzen Figuren, auf der sich Ergotimos allein als Verfertiger genannt hat: *A.* Ein bärtiger Mann mit Chlamys und einem Schlauch in der Linken, *OPEIOS*, hat mit der Rechten den Arm eines hinter ihm schreitenden ithyphallischen nackten Silens, *SILENOS*, gefasst, dem ein anderer Mann mit der Chlamys be-

kleidet, *ΘΕΡVΤΑΙ* folgt; er scheint mit der Linken den Silen vorwärts zu schieben, während er in der Rechten einen Kranz oder einen Strick hält. *B.* Ein nackter bärtiger Mann, *ΕΝΓΕΔΟΚΡΑΤΕS*, mit einem kleinen Trinkhorn tanzend, ihm gegenüber ein nackter unbärtiger Flötenspieler mit langem Haar, *ΝΕΚΑVLΟS*; hinter diesem noch ein nackter bärtiger Mann mit Trinkhorn und tanzend, *ΧΑΡΙΔΕΜΟS*; hinter diesem: *ΕΡΑΟΤΙΜΟS:ΕΓΟΙΕSΕΝ.* Innen *ΗΕΡΑΚLΕS* ganz nackt mit dem Löwen ringend: Bull. 1830, p. 134; Gerhard Auserl. Vas. III, T. 238; vgl. C. F. Hermann: Arch. Zeit. 1848, S. 238.

Der Styl dieser Schale unterscheidet sich nicht von dem gewöhnlichen der schwarzen Figuren auf rothem Grunde. Dagegen ist die Françoisvase unbedingt die alterthümlichste unter allen mit Künstlerinschriften, und ihre Alterthümlichkeit hat in keiner Weise etwas Gesuchtes oder Conventionelles. Ist also die Schale etwa ein nachgeahmtes Werk, an dem man mit den Figuren auch die Inschrift copirte? Erklären sich etwa die vielen fehlerhaft geschriebenen Künstlerinschriften daher, dass sie von älteren Werken ohne Verständniss copirt sind?

Eucheros.

Bekannt waren bis jetzt zwei vulcentische Schalen; die eine, jetzt im brittischen Museum (n. 701), hat innen das alterthümliche Bild einer Chimäre, aussen auf beide Seiten vertheilt die Inschrift *ΕV+ΕΡΟS: ΕΓΟΙΕSΕΝ* und *ΗΟΡΛΟΤΙΜΟ ΗVΙΗVS*, welche jetzt allgemein ὁ Ἐργοτίμου υἱὸς gedeutet wird: Micali Mon. ined. 1844, t. 42, 2. Weniger correct lautet die Inschrift auf der zweiten, jetzt in Berlin (n. 1934) befindlichen Schale mit einem weiblichen Brustbilde über dem ersten Theile der Inschrift, die nach Braun *ΕVΧΕΡSΕΠΟΙΟΕSΕΝ* und *ΗΟΕΛΟΤΙΜΟVΙΗΗS*, nach Gerhard *ΗΥΡΑΟΤΙΜΟΗΥΙΗS* lautet: Bull. d. Inst. 1846, p. 78; Arch. Zeit. 1846, S. 232; vgl. 1847, S. 156; Letronne, Rev. arch. III, p. 400. Ausserdem sah ich kürzlich in der Lunghini'schen Sammlung zu Sarteano bei Chiusi eine fragmentirte Schale ohne Figuren, mit den Resten der Inschrift *.ΟΤΙΜΟΗ...* auf der einen und *ΧΑΙΡΕ ΚΑΙΓΙΕι* auf der andern Seite.

[Euenos.

Diesen Namen, *ΕVΕΝΙ..*, glaubte Braun (Bull. d. Inst. 1844,

p. 84) auf einem unteritalischen Krater in feinen Zügen und in den Bart des Orestes eingeschrieben zu entdecken (Feuerbach im Kunstblatt 1841, Tafel zu N. 84; Mon. d. Inst. IV, t. 48). Ich vermag nach genauer Prüfung des Originals diese Ansicht nicht zu bestätigen.]

Euergides.

Capuanische Schale mit rothen Figuren; aussen je zwischen zwei Sphinxen: *A.* Ein unbekleideter Jüngling, *ΓLEXSIΓΓOS*, zwischen zwei Pferden, die er am Zügel hält. *B.* Ein jugendlicher Athlet mit einem Speer, zwischen zwei unbärtigen Mantelfiguren mit Stäben; darüber *HOΠAISKAVOS*; im Innern eine Tänzerin mit Krotalen und um sie herum *EVEDAIΔES EΓOI*: Ann. d. Inst. 1849, p. 145 ff., tav. d'agg. B. Die Inschrift war früher von Minervini (in Avellino's Bull. Nap. VI, p. 5) fälschlich *ΔAIΔES* (*Αλιδες* oder *Λαιδες*) *EΓOIESE* gelesen worden, was einen verunglückten Erklärungsversuch Panofka's (Vasenbildner S. 195 ff.) hervorrief.

Eukles?

Auf einer vulcentischen mit schwarzen Epheublättern geschmückten Schale finden sich auf die beiden Aussenseiten vertheilt die Inschriften: *EVKLEVS*: *EVΓOIESKVNE* und *EMESΓΓOIEKELVEMENESE*: Campanari, Vasi Feoli n. 160. Dass hiernach die Annahme eines Künstlers Eukles zweifelhaft ist, sah auch de Witte p. 417; vgl. C. I. 8323.

[Euonymos, s. Euthymides.]

Euphronios.

Die Vasen des Euphronios sind mit rothen Figuren geziert von einem mehr grossen und strengen als eleganten Styl, mit Ausnahme von 1) einer in den Thermen von Vulci gefundenen Schale, jetzt in Berlin (N. 1780), deren Innenbild durch farbige Umrisszeichnungen auf weissem Grunde von ganz besonderer Feinheit und edler Eleganz gebildet ist: ein sitzender, nur mit einem leichten braunen Gewande um die Hüften bekleideter Jüngling, den Speer ruhig in der Linken und an die Schulter gelehnt haltend, streckt in der Rechten eine Schale aus, um von der ihm gegenüberstehenden Frau eine Spende zu empfangen. Bekleidet mit einem feinen, in den saubersten Falten von gelber Färbung brechenden Untergewande, über welches ein brauner Mantel in grösseren Falten geworfen ist, trägt sie in der Rechten die Oenochoe, während

sie in der Linken vielleicht einen Zweig hielt. In dem Schmuck, dem Stirnband, Ohrringen, dem Perlenhalsband, nicht weniger aber auch in dem gelb-blonden Haar und der Zeichnung der Augenbrauen und selbst in der Inschrift zeigt sich die grösste Sorgfalt. Von dem Namen der Frau ist nur ..*OMEΔ*. erhalten, was von Gerhard *Ἀνδρομέδα*, von Jahn (Arch. Zeit. 1853, S. 143) ansprechender *Διομήδη* ergänzt wird, so dass der ihr gegenübersitzende Jüngling für Achilles zu erklären wäre. Auch die über den Figuren stehende Künstlerinschrift ist fragmentirt ..*ΦΡΟΝΙΟΣ*⁝ *ΕΓΟΙΕΣΕΝ*. Auf den Aussenseiten sind Wettrenner dargestellt: in der durch drei Säulen im Felde angedeuteten Rennbahn reiten drei Jünglinge, zwei nahe bei einander, der dritte vor ihnen auf einen Jüngling zu, der das Pferd aufhalten zu wollen scheint. Von einer Inschrift finden sich nur einige Reste. Die Rückseite ist stark beschädigt; und ausser Spuren von ähnlichen Reitern ist nur ein Knabe mit einem Kästchen oder Diptychon erhalten. Am Fusse war die Künstlerinschrift wiederholt, ist aber mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben *ΕΥΦ* zerstört: Gerhard Trinkschalen und Gef. T. 14; Panofka Vasenbildner T. 4, 7 und 8.

Wir betrachten zunächst die übrigen Schalen des Euphronios. Unter ihnen ist nicht näher bekannt: 2) bei Viterbo gefunden, mit der Inschrift *EVKΦONIOS EΠOIESEN*: Bull. d. Inst. 1830, p. 233; Rapp. volc. n. 708. — 3) aus Vulci, früher in Durand's Besitz (n. 61), jetzt im brittischen Museum (n. 822). *A.* Herakles bringt den Eber auf seiner Schulter zu Eurystheus, *EVPVSΘEVS*, getragen, der in ein Fass geflüchtet ist und erschreckt die Arme erhebt; hinter ihm erscheint eine Frau, welche ihre Hände gegen Herakles ausstreckt; über ihr *KAΛE*; noch weiter zur Seite ein bärtiger Mann auf seinen Stab gestützt und mit der Rechten seine Stirn bedeckend; hinter Herakles sein Bogen und Köcher an einem Baume aufgehängt. *B.* Quadriga mit dem Wagenlenker; neben den Rossen ein Hoplit und vor ihnen Hermes schreitend; an den beiden Enden *KaΛOS* und *κAΛOS.* Innen eine Frau, stehend neben einem sitzenden bärtigen Manne, der in der Rechten einen Stab hält, während zu seinen Füssen eine Leier steht. Ringsherum *ΠANAITIOS KAΛOS.* Die Künstlerinschrift *EVΦPONIOS EΠOIESEN* ist auf einen der Hen-

kel gravirt. — 4) aus Vulci, früher in Canino's Besitz; *A.* Rüstungsscene: bärtiger mit Helm und Chiton angethaner Krieger neben einem Stuhle stehend und im Begriff, sich die eine Beinschiene anzulegen, während die andere nebst Schild und Lanze vor ihm sichtbar ist; eben dort steht ein jugendlicher Krieger in kurzem Chiton, den Helm in der Rechten, die Linke an den Schild gelehnt, die Lanze daneben. Ein anderer ähnlicher Jüngling hinter dem ersten Krieger ist im Begriff, sich das Schwert anzulegen; Schild und Lanze neben ihm; noch weiter zurück ein bärtiger Krieger mit Helm, Brustharnisch und Mantel, mit beiden Händen den Schild von der Wand nehmend; hinter diesem endlich ein Sessel, auf dem ein Helm mit doppeltem Busche liegt. Ueber den ersten Figuren *EVΦRON..S EΠOESEN.* *B.* Troilos, *TROIVOΣ* (*r.*), von den neben einer Palme nach links weglaufenden Pferden fortgerissen, wird von dem als Hoplit gerüsteten Achilleus, *..IΛEV.*, bei den Haaren zum Altar des Apollo fortgeschleift, der als solcher durch einen daneben stehenden Dreifuss und eine Palme bezeichnet ist. Vor ihm steht ausserdem *.VKOΣ*, λύκος, Hain. Innen: Achilleus, *AXIVEVVΣ* (*r.*), gerüstet wie oben, Schild und Speer ihm zur Seite, hat Troilos, *TROIVOΣ* an den Haaren gefasst, während er das Schwert erhebt, ihn zu tödten; dahinter der Altar: Mus. étr. de Canino n. 568; [Dubois Vases de Canino n. 199]; Gerhard Auserl. Vas. T. 224—226; Panofka Vasenbildner T. 4, 3—5. Welcker: Ann. d. Inst. XXII, p. 102. — 5) Fragmentirte Schale aus tarquiniensischen Ausgrabungen, im Besitz des Herzogs von Luynes. Vom Innenbilde sind nur Reste einer Trophäe, eines Schildes und Helmes und die Buchstaben ... *VΦRON..* erhalten; von den Aussenbildern nur die eine Seite: Odysseus bärtig und behelmt, und Diomedes unbärtig und mit einem Helm ohne Busch, *OVVTEV.* und *ΔIOMEΔES* (*r.*), ergreifen den mit einem Wolfsfell bekleideten Dolon. Hinter Diomedes erscheint in ruhiger Stellung Athene, hinter Odysseus im Wegeilen sich umblickend Hermes, neben ihm *ευφρONIOS εποιESEN*: Mon. dell' Inst. II, t. X, A. — 6) Auf dieser, jetzt im Besitz des Grafen L. de Laborde befindlichen Schale, ist der Name des Euphronios mit dem des Malers Onesimos verbunden: *A.* neben einer dorischen Säule, auf deren Kapitäl *ΛVKOS* zu lesen ist, steht

ein Mann mit phrygischer Mütze, sein Pferd führend; dazu gesellt sich ein Knabe mit zwei Speeren und ein anderer Reiter; *KAΛOS EPOΘEMIS*. *B.* Drei Reiter im Laufe gegen eine dorische Säule; *ONESIMOSEΓΡAΦS*... Innen ein junger Reiter und die Inschriften *KAΛOS EPOΘEMIS* und *EVΦPO-NIOS EΓOIESEN*: Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1911; [Dubois n. 233]. — Dagegen ist auf 7) einer vulcentischen Schale in München Euphronios als Maler dem Kachrylion beigesellt, s. unter diesem N. 7.

Als Maler (mit ἔγραψεν) erscheint er ferner auf 8) einem grossen Gefäss in Kelchform aus Caere, in der Campana'schen Sammlung, von grossartigstem Style. Dargestellt ist auf der Vorderseite Herakles, *HEPAKLES*, nackt und auf den Knieen mit Antaeos, ..*TAIOS* (*r.*) ringend, der riesig von Gestalt, mit wildem Ausdruck und struppigem blonden Haupt- und Barthaar am Boden liegt. Zwei Frauen fliehen erschrocken von ihm wegwärts, während von der Seite des Herakles eine dritte ebenfalls lebhaft erregt herbeieilt. Hinter ihr erblickt man Löwenfell, Keule und Bogen. Ueber der Hauptgruppe: *EVΘPONIOS EΛPAΘSEN* (so, nicht *SE*). Auf der Rückseite besteigt ein Jüngling in langem Gewande, *ΓOΓ VKΓES*, eine niedrige Tribüne, auf der ...*IAS KAΓOS* geschrieben ist. In der Linken hält er die Flöten, während er mit der Rechten einen Zipfel des Gewandes erhebt. Vor ihm sitzen zwei Jünglinge in leichtem Gewande mit Stäben; vor dem zweiten *KEΘISOΛOΓOS* (*r.*); ein dritter sitzt auf der andern Seite der Tribüne; vor ihm *ΓEAAPOS KAΓOS*: Mon. dell' Inst. 1855, t. V, wonach die falschen Angaben Panofka's (Vasenbildner S. 207) über die einer ganz andern Vase angehörige Rückseite zu berichtigen sind.

9) Ebenfalls aus Caere stammt ein Gefäss der Campana'schen Sammlung von eigenthümlicher Form (vgl. Jahn's münchener Catalog T. 1, N. 46a). Dargestellt sind vier nackte, auf Kissen gelagerte Frauen, eine von ihnen, *SEKΓINE* (*r.*), die Doppelflöte spielend, die drei anderen, *AΛAΓη* (*r.*), *ΓA-ΓAISTO* (*r.*) und *SMIKPA*, je mit zwei Trinkgefässen, Bechern und Schalen, in den Händen. Neben der letztern, die den Becher zum Kottabos schwenkt, liest man ausserdem *TINTAN-ΛEΓATASSO* || *ΓEAAPε* (*r.*), d. i. τὶν (dor. = σοί) τάνδε λατάσσω, *Λέαγρε*. Die Künstlerinschrift wie Nr. 8 (vgl. Panofka S. 208).

Endlich 10) ist noch ein Gefäss bei Bomarzo gefunden, wie es scheint, eine Amphora, deren Henkel aus zwei Meerpferden in runder Bildung bestehen. Dargestellt ist auf der einen Seite ein Kampf zwischen zwei nackten, mit Speer und Schild gerüsteten Kriegern; auf der andern ein Jüngling, der einem älteren Manne mit Stab einen cylinderförmigen Gegenstand anbietet. Am Fusse steht der Name des Künstlers *EYKΦONIOS* (ob mit *ἐποίησε* oder *ἔγραψε* verbunden, wird nicht gesagt): Vittori, Storia di Bomarzo p. 66. Die Schreibung des Namens könnte auf die Vermuthung führen, dass dieses Gefäss mit N. 2 identisch sei; doch wird das letztere als eine Trinkschale bezeichnet.

Euthymides.

1) Amphora mit rothen Figuren, früher im Besitz Canino's (Mus. étr. n. 1386; Réserve étr. p. 11, n. 38), jetzt in München (N. 378): Hektor, *HEKTOP*, als unbärtiger Jüngling, mit Beinschienen, im Begriffe sich den Brustharnisch über den kurzen Chiton anzulegen. Ihm zur Seite erhebt Hekabe, *HEKABE* (*r.*), in langem Chiton und Mantel, in der Rechten seinen Helm, während die Lanze in ihrer Linken, der mit einem Silenskopf gezierte Schild zu ihren Füssen ruht. Auf der andern Seite steht der alte Priamos *ΠPIAMOS*, durch eine Glatze charakterisirt, in seinen Mantel gehüllt und in der Linken einen knotigen Stab haltend, während er sinnend den Zeigefinger der Rechten erhebt. ℞. Drei bärtige, bekränzte und nur mit der Chlamys bekleidete Männer in Tanzbewegung; *KOMAPXOΣ*, in der Rechten einen Kantharos haltend, streckt die geöffnete Rechte wie abwehrend dem *EʟEΔEMOS* entgegen, der einen knotigen Stab erhebend seinen Blick rückwärts nach dem Becher richtet; vor dem dritten, der ihm gegenüber tanzt, liest man den Namen *TELES* (*r.*) und *ELEOΠI*. Die Künstlerinschrift findet sich theils zwischen Hektor und Priamos:

EΛPAΦSEN
EVΘVMIΔES
HOΠOLIO

theils hinter Komarchos: *HOSOVΔEΠOTEEVΦPONIOS* d. h. Ἔγραψεν Εὐθυμίδης ὁ Πολίου, ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος: Gerhard, Aus. Vas. III, T. 188; vgl. Jahn, Vasensamml. Einl. N. 777. — 2) Amphora mit rothen Figuren aus Vulci, einst

in Canino's Besitz (Rés. étr. p. 10, n. 31; de Witte Cat. étr. n. 146), jetzt in München (N. 374), wo sie Jahn so beschreibt: „*A.* Ein Jüngling mit Kopfbinde ist beschäftigt, sich den Harnisch über den kurzen Chiton anzulegen, genau entsprechend dem Hektor [der vorigen Vase], daneben *ΘΟϱΑΚΙΟΝ* (*r.*) und auf der andern Seite *ΕVΘVμιΔΕSΕS.* Auf jeder Seite steht ein unbärtiger Bogenschütz mit phrygischer Mütze und eng anliegender Tracht, den Köcher an der Hüfte; der eine rechts hält in der Rechten den Bogen, in der Linken einen runden Schild, daneben *+V+ΟLΓΙ* und weiter oben *ΜΛΕ*; der andere links hält in der Rechten eine Streitaxt, in der Linken einen Bogen; daneben *ΕVΘVΒΟΙΟS. Β.* Vor einem bärtigen myrtenbekränzten Mann im Mantel, der in der Rechten eine zweigespaltene Ruthe trägt (daneben *ΟΡSΙΜΕΝΕS* und *ΕVΘVΜΙΔΕSΗΟΓΟΙΙΟ*) steht ein nackter Jüngling, der mit beiden Händen einen Diskos hoch hält (daneben *ΦΑVΙΟS* d. i. *Φάϋλλος*), und hinter diesem steht ein anderer mit vorgestreckten Händen (daneben *ΠΕΝΤΑΘΙος*). — Die Inschriften dieses Gefässes sind auf merkwürdige Weise wie in einzelnen Bruchstücken zerstreut, was nicht moderner Restauration zur Last zu fallen scheint. Die angebliche Inschrift *ΓΑΡΙΣ* neben dem sich wappnenden Jüngling bei Panofka (die Vasenmaler Euthymides und Euphronios S. 202; Berl. Akademie 1848) ist von diesem erfunden."

Wichtig durch den Fundort, Nola, so wie durch die Abfassung der Inschrift *ΕVΘVΜΙΔΕS ΕΓΡΑΦΕ* im Imperfectum ist 3) eine jetzt im bonner Museum befindliche Hydria mit rothen Figuren, zwei zum Mahle gelagerten Männern. Da sich daneben auch die Inschrift *SΜΙΚVΘΟS ΚΑΙΟS* findet, so ist es wahrscheinlich, dass aus der Werkstatt des Euthymides 4) auch eine vulcentische Hydria in München (N. 6) hervorgegangen ist: „Rechts sitzt auf einem Lehnsessel ein bärtiger myrtenbekränzter Mann, den Oberleib nackt, unterwärts bekleidet, und spielt auf einer Schildkrötenleier; hinter ihm *SΜΙΚVΘΟS.* Vor ihm steht ein Ephebe mit Smilax bekränzt, ganz in einen weiten Mantel gehüllt; neben ihm *ΤLΕΜΠΟLΕΜΟS.* Hinter ihm sitzt ebenfalls dem Manne zugekehrt ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling, mit dem Mantel über der linken Schulter und um die Beine, auf einem Sessel ohne Lehne und spielt mit der Linken eine Schildkrötenleier, in der Rechten das Plektron; vor ihm *ΕV-*

ΘVMIΔES. Hinter ihm steht ein bärtiger, myrtenbekränzter Mann im Mantel, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken einen Knotenstock aufstützend, und hört aufmerksam zu; vor ihm *ΔEMETPIOS*, hinter ihm *SAIΞOS*. — Oben sind zwei Frauen mit nacktem Oberleibe, unterwärts bekleidet, auf Kissen gelagert. Die Frau rechts hat die in einen Schopf hinten zusammengefassten Haare mit einer Binde umwunden und hält in der ausgestreckten Rechten eine Schale; hinter ihr *EVΘVMIΔEI*, vor ihr *ΔOS TENΔE* (*δὸς τήνδε Εὐθυμίδει*). Die andere Frau mit einer Haube sieht sich nach ihr um und erhebt den linken Arm, in der Rechten hält sie auch eine Schale; hinter ihr *KAVOS*." Das Zusammentreffen der beiden Namen Euthymides und Smikythos, zu welchen noch der des Tlempolemos in der den Vasen seiner Fabrik eigenen Schreibung sich gesellt, geben der Beziehung auf den Vasenmaler wenigstens einige Wahrscheinlichkeit, während dieselbe auf einer andern Vase, auf der sich der Name des Euthymides allein findet (de Witte Cat. étr. n. 71, Panofka a. a. O. 204), wenn auch nicht unmöglich, so doch weit zweifelhafter ist. — Endlich hat O. Müller (de orig. pict. vas. p. 18, n. 91) auf diesen Maler die Inschrift eines Vasenfragmentes aus Adria: *EΓPAΦEEVONMI*.. [Lanzi Giorale dell' ital. litt. Padov. t. XX, p. 180 sqq.] bezogen, indem er *EV-ΘYMIδες* emendirte.

Euxitheos.

Sein Name allein findet sich auf einer vulcentischen Amphora mit rothen Figuren von noch etwas strengem Styl; früher bei Durand (N. 386), jetzt im brittischen Museum (n. 803): Achilles, *AXILEVS*, vollständig gerüstet dastehend. ℞. Briseis, *BPISEIS*, ebenfalls stehend mit einer Blume in der Hand. Auf dem Henkel *EVXSIΘEOSEΓOIESEN* in schwarzen Buchstaben gemalt: Gerhard Auserl. Vas. III, T. 187. — Mit einem andern Maler verbunden erscheint er auf einer vulcentischen Trinkschale mit rothen Figuren im berliner Museum (N. 1767): *A*. Auf dem Boden liegt todt und seiner Waffen bereits beraubt Patroklos, *ΓATPOKVOS* (*r*.); über dem Leichnam bekämpfen sich Aeneas, *AINEA*. (*r*.) und Aias, *AIAS*, die sich vollständig gerüstet mit geschwungenem Speer einander gegenüberstehen. Eben so gerüstet und in ähnlicher Stellung stehen hinter ihnen Diomedes, *ΔIOMEΔES* (*r*.) und der Troer Hippasos, *HI-*

ΓΑΣΟS (r.). *B.* Dem greisen mit einem Stab versehenen Nestor, *NESTOP*, reicht der vollständig gerüstete bärtige Achilles, *AXIV ..* (r.), seine Hand. Hinter Achilles folgt Iris, *IΡIS* (r.) mit dem Heroldstab, auf ihn blickend, aber mit der Linken eine Blume den auf dem Viergespann des Achilles stehenden Helden entgegenhaltend: Phoinix, *ΦΟΝΙ+S* (r.) und Antilochos, *ANTIVO+OS.* Im Innern: ein Jüngling mit Helm, Speer und Schild im Begriff die Tuba ertönen zu lassen. Rings herum: *EIVXSIΘES EΓOIESE.. OVTOS EΛ... SEN.* Der am nächsten liegenden Ergänzung des zweiten Namens in *Χόλχος* (Kolchos) steht nach Gerhard's Bemerkung entgegen, dass dieser bis jetzt nur durch eine Vase mit schwarzen Figuren in archaischer und ungleich feinerer Technik bekannt und dort mit *ἐποίησεν* verbunden ist: Mus. étr. de Canino n. 1120; Vases de Canino pl. 4—5; Müller Denkm. alt. K. T. 44, n. 207. — Wahrscheinlich ein Werk des Euxitheos ist der Krater der Campana'schen Sammlung (S. IV, n. 871) mit der fragmentirten Inschrift .....*ΘEOS .. OIESEN.*

Exekias.

Einer der sorgfältigsten Maler von Vasen alten Styls mit schwarzen Figuren, bis jetzt nur aus Vulci und besonders durch mehrere Amphoren bekannt: 1) in Berlin (N. 651); Herakles, *HEPAKVES*, mit dem Löwen ringend, zur Seite Athene und Iolaos, *AΘENAIA* und *IOVAOS* (r.). ℞. Demophon, ..*MOΦON*, neben seinem Rosse *KAVIΦOPA* (r.); ihm folgt Akamas, *AKAMAS*, ebenfalls neben seinem Rosse *ΦAVIOS*; zwischen beiden *ONETOPIΔES KAVOS* (r.); die Künstlerinschrift *E+SEKIASEΛPAΦSEKAΓOESEEME* steht auf dem obern Rande der Vase um die Mündung herum: Gerhard Etr. u. camp. Vasenb. T. 12; Panofka Vasenbildner T. 2, 3—5. — 2) früher bei Durand (n. 296), dann bei Magnoncour (n. 39), zuletzt bei Baron Roger: Herakles, *HEPAKVES*, mit dem Schwert den dreileibigen Geryon, *ΛEPVONE.*, bekämpfend, dessen einer Körper sich verwundet zurückwendet. Der Hirt Eurytion, *EVPVTION* (r.), mit dem Schwert in der Hand liegt bereits verwundet am Boden. Hinter Herakles *E+SEKIAS EΓOIESE* (r.), hinter Geryon *STESIASKAVOS* (r.). ℞. Ein gerüsteter Krieger *AN+IΓOS* neben dem Lenker auf einem Wagen stehend, der von den folgenden vier Rossen gezogen wird: *KAVIΦOPA, KAVIΘOME, ΓVPOKOME* und *SEMOS* (r.).

Ueber dem Rücken der Rosse nach ihren Köpfen zu schwebt ein Vogel mit Menschenkopf: Nouv. Ann. d. l'Inst. II, p. 117; Gerhard Auserl. Vas. T. 107; Panofka T. 2, 6—7. — 3) im etruskischen Museum des Vatican zu Rom: Achilles, *A+IVEOS* (*r.*) und Aias, *AIANTOS*, würfelnd, Achilles wirft vier *TESAPA*, Aias drei *TPIA* (*r.*). Hinter dem erstern, welcher den Helm auf dem Haupte trägt, steht nur sein Schild und darüber *E+SEKIAS EΓOIESEN*, hinter Aias Schild und Helm und vor diesem *ONETOPIΔES KAVOS*. ℞. Rückkehr der Tyndariden: Kastor, *KASTOP*, erscheint neben seinem Rosse *KVVAPOS* vor Tyndareus, *TVNΔAPEOS* (*r.*), der den Kopf desselben streichelt; zwischen ihm und dem Rosse trägt ein Knabe einen Sessel und ein Salbgefäss den Jünglingen entgegen, von denen Kastor zurückblickend mit der Mutter *VEΔA* (*r.*) im Gespräch begriffen ist. Sie trägt in der Linken zwei Zweige, während sie mit der Rechten ihm eine Blume darreicht. Polydeukes dagegen, *ΓOΛVΔEVKES*, spielt mit dem Hunde, welcher ihm entgegenspringt. Unter dem Pferde *ONETOPIΔES KAVOS* (*r.*). Ausserdem findet sich auf dem Rande der Mündung in schwarzen Buchstaben *E+SEKIASEΛPAΦSEKAΓOIESEME*: Mon. d. Inst. II, t. 22; Mus. Gregor. II, t. 53; Gerhard Etr. und camp. Vas. Taf. D, 4 u. 5; E, 23; Panofka T. 2, 1—2. — 4) früher bei Durand (n. 389), jetzt im brittischen Museum (n. 554): Achilles, *A+IVEVS*, gerüstet mit Brustharnisch, Schwert, Helm und Schild, im Begriff mit dem Speer Penthesilea, *ΓENΘESILEA* zu durchbohren, die mit einem Thierfell über dem kurzen Chiton angethan und mit Schild, Schwert und Helm gerüstet, fliehend und fast zusammensinkend, zurückblickt, um sich mit ihrem Speer zu vertheidigen. Hinter Achilles *E+SEKIAS EΓOIESE* (*r.*), vor ihm *ONETOPIΔES KAVOS*. ℞. Dem bärtigen Dionysos, *ΔIONVSOS*, mit Epheuzweig und Kantharos steht ein nackter Jüngling, *OINOΓION* mit dem Giessgefäss in der Rechten gegenüber; hinter ihm *E+SEKIAS EΓOIESE*: Gerhard, Auserl. Vas. T. 206; Panofka T. 2, 8—9.

Ausser diesen Amphoren sind noch drei Trinkschalen bekannt: 5) in München (N. 339): auf jeder der beiden Aussenseiten zwei grosse Augen; sodann unter und zur Seite der Henkel: *A*. Drei vollständig gerüstete Krieger, ihre Lanzen schwingend gegen zwei andere in gleicher Stellung, während

ein dritter einen nackten, zwischen den beiden Gruppen liegenden Todten an sich zu ziehen sucht; *B.* ähnliche Darstellung, nur mit dem Unterschiede, dass der Todte gerüstet ist und auch der dritte Krieger am Kampfe theilnimmt. Innen: zwischen sieben Delphinen im Felde fährt ein Schiff mit schwellendem Segel, in seiner Form sich gleichfalls der Form eines Delphins annähernd; darinnen ist der bärtige Dionysos mit dem Trinkhorn gelagert, über dem zwei grosse über den Mast sich erhebende Weinreben mit Trauben eine Art Laube bilden. Die Künstlerinschrift *E+SEKIAS EΓOESE* steht um den Fuss herum: Vases de Canino t. 9; Gerhard, Auserl. Vas. T. 49; Panofka T. 2, 10 — 12; Overbeck Heroengal. T. 18, 1. — Die zweite Schale 6) ebenfalls in München (n. 25) ist ohne Figuren und hat auf der einen, wie es scheint, allein erhaltenen Aussenseite die Inschrift *m+SEKIKAS:EΓOES*. (so). — 7) bei Campana (Ser. 1, 41): aussen auf jeder Seite eine weidende Hirschkuh; darunter *E+SEKIAS:MEΓOIESET: EV:*; innen eine laufende weibliche Flügelgestalt, Gorgo oder Eris.

Glaukytes.

Allein findet sich der Name des Glaukytes auf zwei vulcentischen Trinkschalen: 1) im berliner Museum (N. 1598), ohne Figuren: aussen *A. ΓLAVKVTES EΓOIESEN*; *B. ΓLAVKVES EΓOIESVEN*. — 2) einst in E. Braun's Besitz, jetzt in England, auf den Aussenseiten mit sehr figurenreichen Kampfdarstellungen, schwarz auf gelbroth, geschmückt. Belebt werden diese, etwa je zwanzig Kämpfer umfassenden Scenen auf der einen Seite durch drei Viergespanne, auf der andern nur durch zwei, zu denen sich aber hier zwei Reiter, jeder mit zwei Rossen gesellen. Die sehr lebendige, aber wenig übersichtliche und im Detail sogar oft kaum verständliche Darstellung zeigt uns mehr das allgemeine Getümmel der Feldschlacht, als einen bestimmten Moment der Entscheidung, durch welchen eine Beziehung auf ein bestimmtes mythologisches Factum möglich würde. Unter dem einen Henkel finden wir die Inschrift *ΛVAVKVTES EΓOIESEN*, unter dem andern *HIΓOKPITOS KAVISTOS*: Bull. d. Inst. 1847, p. 124.

Nicht minder figurenreich ist 3) die von Glaukytes in Gemeinschaft mit Archikles gefertigte vulcentische Schale mit schwarzen sehr alterthümlichen Figuren, jetzt in München (N.

333): „*A.* Theseus, *ΘESEVS* (*r.*) mit langem Haar, ein Thierfell über den Chiton geknüpft, hat mit der Linken den vor ihm hingesunkenen Minotauros, *MINOTAVPOS* (*r.*), beim Horn gepackt und zückt mit der Rechten das Schwert, das jener mit der Rechten ergreift, während er mit der Linken die Hand des Theseus zu entfernen sucht; darüber *EVTIΛAS:MES*. Hinter Theseus steht Athene, *AΘENAIA*, mit langem Haar, im langen Chiton, die Linke erhoben, in der Rechten eine Schildkrötenleier mit einem Bande, *LVPA*. Hinter ihr folgen vier Frauen und drei Männer, abwechselnd gestellt, alle im langen Chiton und Mantel mit den Beischriften *EVANΘE*, *ΛVKINOS*, *ANΘVΛA*, *ANTIAS*, *ΛΛVKE*, *SIMON*, *ENΓEΔO*. Oben stehen neben jeder Figur noch einige Buchstaben ohne Sinn. Neben dem Henkel eine Sphinx, *SOI+S* (*r.*), daneben *+AIPEι EVTV*. Hinter dem Minotauros Ariadne, *APIAΔNE* (*r.*), eine Binde im langen Haar, in langem Chiton; sie hält in der ausgestreckten Rechten einen Apfel, in der gesenkten Linken eine Binde. Hinter ihr hüpfend und mit ausgestreckten Armen die Amme, *ΘPOOOS* (*r.*) mit langem Haar, im langen Chiton, vor ihr *KAΛE*. Auf sie folgen drei Männer und zwei Frauen, abwechselnd gestellt, im langen Chiton und Mantel mit den Beischriften *LVKIOS*, *EVNIKE*, *SOLON*, *TIMO*, *IN. V...*; oben neben jeder Figur unverständliche Buchstaben. Neben dem Henkel eine Sphinx, *SOI+S*, daneben *+AIPE..NV...* Unter dem Henkel *ΑΛAVKVTESMEΓOIESEN*. — *B.* In der Mitte ein grosser Eber, *HVS* (*r.*), auf dessen Rücken ein weisser Hund *:ΛEVKIOS:*, gesprungen ist, unter ihm liegt ein zerrissener Hund *ΓOΔES* (*r.*). Auf ihn eilen von links her fünf bärtige nackte Männer zu, die in jeder Hand eine Lanze schwingen, nur der erste hat mit der Linken seinen Speer dem Eber schon in die Schulter gebohrt, und der zweite hält in der Rechten einen Dreizack. Neben ihnen die Namen von links her *VΓASOS*, *IASON*, *MOOSOS*, *ΓOΛVΔEVKES*, *KASTOP:*, an ihrer Seite laufen zwei Hunde, *A....* (Gerhard las *ΓOPΓOS*, Millingen *ΓOPΓO*) und *+APON*. Neben dem Henkel eine Sphinx, *:SOI+S*; daneben *+AIPEHEΔE*. Von der rechten Seite stürmen vier nackte Männer auf den Eber ein, Meleagros, *MEΛEAΓPOS* (*r.*), mit einem Dreizack, den er in beiden Händen hält, Peleus, *ΓEΛEVS*, unbärtig, und wie die anderen mit zwei Lanzen, Melanion, *MEΛANION*, bärtig, der

vierte unbärtig, von dessen Namen nur undeutliche Spuren mehr da sind; neben ihm *KINO*. Neben ihnen laufen zwei Hunde *ΘEPO* (*r.*) und *ΓOΔAΡΙOS* (*r.*). Neben dem Henkel eine Sphinx, *:SOI+S*, daneben *+AIPEHEΔE*. Unter dem Henkel *AP+IKVES EΓOIESEN*": Jahn; Réserve étr. de Canino, p. 18, n. 1; Gerhard Auserl. Vas. 11, T. 235—236; Mon. d. Inst. IV, 59.

Hegias.

Athenische Schale, aussen ohne Bilder, im Innern mit rothen Figuren von sehr feiner Zeichnung: *NIKE*, langbekleidet und geflügelt trägt in ihren Händen ein bauchiges Gefäss und eine Trinkschale, welche sie einem bärtigen nackten Manne darbringt, der durch eine Striegel in der Linken als Athlet bezeichnet ist; zwischen beiden am Boden eine Hydria; über ihnen: *EΓIAS EΓRA*...: Stackelberg, Gräber T. 25, 6.

Hermaios.

Vulcentische Schale mit schwerem Fusse; im Innern Hermes, mit Chlamys, Petasus und Reisestiefeln bekleidet, den Caduceus in der Linken haltend, während er aus einer Patera in der Rechten eine Libation ausgiesst: rothe Figur in strengem Style; um sie herum: *HEPMAIOS EΓOIESEN*: Büll. d. Inst. 1842, p. 167; Élite céram. III, pl. 73.

Hermogenes.

Verfertiger von Trinkschalen mit kleinen schwarzen Figuren, oder auch ganz ohne dieselben, nur mit einer Palmette oder ähnlichem Blattwerk am Henkel. Zur letztern Klasse gehören 1) in Berlin n. 683; aussen *HEPMOΓENES: EΓOIESEN* auf beiden Seiten wiederholt. — 2) früher bei Durand (n. 1000), jetzt im brittischen Museum (n. 685). — 3) früher bei Durand (n. 1001). — 4) bei Feoli in Rom (n. 161); nach der Skizze in der Mon. d. Inst. I, t. 27, 46 mehr der Form des Skyphos sich annähernd. — 5) in München (n. 29). — 6) in der Campana'schen Sammlung: die Inschriften überall dieselben.

Mit einem Frauenkopfe in Contourzeichnung, unter welchem die Inschrift steht, finden sich 7) und 8) in München N. 28 und 30. — 9) im Louvre: [Dubois, Vases de Canino n. 253]. — 10) bei Lord Northampton: de Witte p. 474. Auf 7—10 lauten die Inschriften *HEPMOΔENES EΓOIESENEME*; das letzte Wort fehlt nur auf einer Seite von N. 10 (vielleicht

identisch mit der vulcentischen: Bull. d. Inst. 1839, p. 23; vgl. p. 71).

Wiederum unter einander verwandt sind die drei folgengenden: 11) bei Col. Leake; Quadriga mit Wagenlenker, der Krieger dahinter: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 12) bei Lord Northampton: Quadriga, der ein schwerbewaffneter Krieger folgt; ebd. S. 341. — 13) in München N. 1083; Quadriga, gelenkt von einem bärtigen Manne mit Hut und langem Chiton, den Schild auf dem Rücken, Zügel und Gerte in den Händen. Hinter ihm geht ein schwerbewaffneter Krieger. Die Darstellungen wiederholen sich auf beiden Seiten, wie die Inschriften mit *EME*, die nur auf N. 13 etwas fragmentirt sind. — 14) früher in der Canino'schen Sammlung. Aussen je zwei Löwen; darunter *H....ΛENESEΓOIESEN* und *...MO-......ΓOIE...* Innen zwei Läufer, Lyson, *LVSON* und Phoenix, *ΦOINIXS* (*r.*); im Felde *HOΔOI AOE*, von Lenormant erklärt Ὁδοὶ Ἀθήνησι, im C. I. 8191: ὅρος Ἀθηναίας mit Bezug auf die Meta im panathenäischen Stadium: de Witte Cat. étr. n. 159. — Der Fundort wird nur bei 10—12 nicht angegeben; alle übrigen stammen aus Vulci.

Hermonax.

Stamnos (Olla) der Campana'schen Sammlung (Ser. XI, n. 46), mit rothen Figuren: Festzug, voran schreiten ein Jüngling und ein bärtiger Mann mit Stab und Trinkgefäss, die sich nach einer Flötenspielerin umsehen; es folgt eiligen Schrittes ein Mann mit langem Stabe, der sich nach einem Jünglinge im Mantel umblickt; über dem Arm der vorletzten Figur *HERMONAΞ EΓOIESEN*; ℞. Ein Jüngling mit Chlamys und Stab zwischen zwei bärtigen Männern, alle in lebhafter Bewegung.

Hieron.

Die Vasen des Hieron sind mit rothen Figuren von strenger und sorgfältiger Zeichnung geschmückt. Es sind Trinkschalen mit Ausnahme von Nr. 8 und vielleicht Nr. 3. Die Inschrift, gewöhnlich *HIEPON EΓOIESEN*, findet sich stets auf einem der Henkel, nur einmal (N. 3) auf dem Fusse. — 1) aus Vulci, jetzt in Berlin (N. 1758): *A.* Neben einem Altar erblicken wir ein Idol des bärtigen Dionysos, gebildet aus einem Säulenschaft, dem ein Doppelgewand umgehängt und ein Kopf aufgesetzt ist. Neben Kopf und Brust treten Zweige heraus, die mit punktirten Scheiben durch-

zogen sind. Um diesen Mittelpunkt bewegt sich ein auch auf der andern Seite des Gefässes fortgesetzter Chor von elf Bacchantinnen mit aufgelöstem Haar und fliegenden Gewändern: die eine dem Gotte zunächst bückt sich mit ausgestreckten Armen über den Altar; zwei andere, die eine mit dem Thyrsus, tanzen eine der andern gegenüber, während auf der andern Seite des Gottes eine dritte hinter einer stehenden Flötenspielerin deren Musik mit den Geberden ihrer Arme begleitet. Weiter über den Henkel hinaus, unter dem ein grosses Mischgefäss aufgestellt ist, folgen nach der Seite des Gottes gewendet sechs Bacchantinnen, die zweite mit Thyrsus, die dritte besonders gewaltsam bewegt und unter ihr Gesicht einen Skyphos haltend, die vierte mit Thyrsus und einem kleinen Reh in der Linken, die fünfte mit Krotalen, die sechste wiederum mit einem Thyrsus. — Innen der bärtige Dionysos mit Thyrsus und Weinrebe und ihm gegenüber ein flöteblasender Silen. Auf dem Henkel *HIERON EΓOEΣEN*: Mus. étr. de Canino n. 565; Gerh. Trinksch. u. Gef. T. 4—5. — 2) aus Vulci in München n. 184: *A.* Drei Frauen in durchsichtigem Chiton, theils mit Thyrsen, theils auch mit Pantherfellen versehen, stehen je einem ithyphallischen bärtigen Satyr gegenüber, indem sie sich der Zudringlichkeit derselben zu erwehren suchen. Unter einem Henkel ein Schlauch. *B.* Drei andere Satyrn im Zuge mit drei Frauen: der zweite trägt eine Amphora auf der Schulter, der dritte ein Flötenfutteral am Arme, die Frauen Thyrsen. Innen ein ähnlicher Satyr im Begriff eine mit dem Thyrsus versehene Frau zu umfassen. Inschrift, wie gewöhnlich. Von dieser Schale scheint verschieden: 3) mit bacchischer Vorstellung, einst bei Depoletti: Gerhard Rapp. volc. n. 710; indem die münchener aus der Candelori'schen Sammlung stammt, die Inschrift der Depoletti'schen sich aber „auf dem oberen Theile des gefirnissten Fusses“ finden soll. Bacchisch ist ferner 4) eine „diota“ (?), in Bomarzo gefunden, Dionysos mit Rebzweig und zwei Bacchantinnen. ℞. Drei bacchische Frauen, eine mit dem Thyrsus, die andere mit einer langen Fackel. Der Name des Hieron auf dem Henkel: Vittori Storia di Bomarzo p. 55.

5) Aus Vulci, einst im Besitze Schlosser's. Die Darstellung der Aussenseiten ist auf Oedipus bezogen worden, der

die Sphinx zu bekämpfen auszieht: *A.* Ein vollständig gerüsteter bärtiger Krieger ist im Begriff einen Felsen zu ersteigen, zu dessen Gipfel er emporblickt; ihm folgen mit dem Ausdrucke des Erstaunens in schnellem Laufe vier männliche Figuren, der erste ein Greis in doppeltem Gewande und mit Stab, der dritte ein Jüngling im Mantel, die beiden anderen bärtige Männer im Mantel und mit Stäben; hinter dem letzten, unter dem Henkel, steht ein Altar. Es folgen *B.* zwei Männer, einer im Doppelgewand, der andere im einfachen Mantel, beide mit Stäben; sodann ein Jüngling im Mantel und mit Anstrengung vorschreitend, und auf den Stab sich stützend ein kahlköpfiger Alter im Mantel, der auf seinem Rücken einen netzförmigen Sack, Striegel und Salbgefäss trägt. Von ihm durch einen Baum getrennt folgt endlich, nach der entgegengesetzten Seite umblickend, ein bärtiger Mann im Mantel mit Stab. Innen Eos, langbekleidet und geflügelt, den Kephalos erfassend, der, als Jüngling mit Chlamys dargestellt, im Fliehen zurückblickt. Die Inschrift (mit *R*) an einem der Henkel: Mon. dell' Inst. II, t. 48; Ann. 1837, p. 209 sqq. — 6) aus Vulci in Berlin (N. 1766): *A.* Paris, *AΛEXSNΔPOS*, langbekleidet, sitzt die Leier spielend zwischen seiner Heerde. Vor ihm steht Hermes, bärtig, in gewöhnlichem Costüm, auf seinen Stab gestützt und dem Paris eine Blume darreichend. Athene, *AΘENAIA*, welche folgt, mit Helm, Aegis und Speer, trägt ebenfalls einen Blüthenzweig, ebenso Hera, *HEPA*, durch den Scepter charakterisirt. Aphrodite endlich, *AΦPOTIΔE* (so), mit einer Taube in der Linken und einer Blume in der Rechten ist noch besonders dadurch ausgezeichnet, dass zwei Amoren um ihr Haupt und zwei andere weiter unterwärts sie umschweben, von denen der eine in jeder Hand eine Blume trägt. *B.* Paris, *AΛEXSANΔPOS*, langbekleidet, mit Petasos und Lanzen, führt Helena, *HELENE*, bei der Hand fort. Ein bärtiger Mann in ähnlicher Tracht, welcher folgt, wendet sich zurück gegen Timandra, *TIMAΔPA*. Euopis, *EVOΠIS*, hinter ihr, fasst mit der Linken die Rechte des ihr gegenüberstehenden, auf seinen Stab gestützten ältlichen Ikarios, *IKAPIOS* (*r.*), hinter welchem endlich Tyndareus, *TVTAPEOS* (*r.*), mit einem Krückstock erscheint, durch die erhobene Rechte die Rede des Ikarios begleitend. Innen ein bärtiger Mann mit knotigem Stabe, der sich vertraulich einem

in seinen Mantel gehüllten Knaben zuneigt, welcher einen kleinen Hasen am Bande hält; dabei *HIΓΓ.ΔAMAS*. Die Inschrift in gewöhnlicher Weise: Mus. étr. de Canino p. 10, n. 2062; Cat. étr. n. 129; Gerhard Trinksch. u. Gef. T. 11—12; vgl. Braun, Bull. d. Inst. 1849, p. 126. — 7) aus Vulci, jetzt in München (N. 369): *A*. Peleus mit Thetis ringend, deren Verwandlungen durch einen Löwen auf des Peleus Arm angedeutet sind. Auf jeder Seite fliehen zwei Frauen, von denen zwei in der Linken einen Delphin halten. *B*. Nereus, in langem Doppelgewande, mit dem Scepter, an den sich eine der geflohenen Nereiden anschmiegt, während vier andere mit erhobenen Händen auf ihn zu eilen. Innen: Herakles, mit der Löwenhaut über dem Chiton, die Keule zur Seite, sitzt neben einem Baume auf einem Steine. Er reicht mit der Rechten den Kantharos der vor ihm stehenden Athene, welche ihn aus einer Kanne füllt. Sie hält eine Eule auf der Linken, der Speer lehnt an ihrer Schulter, neben ihr steht auf einem Stein ihr Helm. Die Inschrift *.IEPON EΓOESEN*: Mus. étr. de Canino n. 1183; Cat. étr. n. 134.

8) Grosser zweihenkliger Becher (Kotyle-Form, 10 bei Jahn) in der Campana'schen Sammlung (Ser. XI, n. 84): Agamemnon, *AΔ.MESMO.*, mit Brustharnisch, Schwert und Chlamys, die Lanze in der Rechten, führt die reich bekleidete und verschleierte Briseis an der Hand, gegen einen (unter dem Henkel stehenden) Klappstuhl zu. Talthybios, *ΘAΓ-ΘVBIOS*, in kurzem Chiton und Chlamys, mit Stiefeln und spitzer Mütze, dem Schwert an der Seite, dem Heroldstab in der Linken, folgt mit bedenklich erhobener Rechten. Diomedes hinter ihm, *ΔIOMEΔES*, ähnlich gekleidet, nur mit dem Petasus auf dem Rücken und zwei Speeren in der Rechten, blickt bei einem Baum vorbeischreitend nach rückwärts, wohl um anzudeuten, dass die Darstellung der Rückseite in unmittelbarer Verbindung mit der Vorderseite zu denken ist. Dort finden wir als Hauptgruppe Achilles, ...ΓΓEVS, jugendlich, in einen weiten Mantel gehüllt, und mit Sandalen bekleidet auf einem Klappstuhl sitzend. Vor ihm steht, in der Bekleidung dem Diomedes gleich, aber durch kurzen krausen Bart charakterisirt, Odysseus, *OΓΓTTEVS*, nach vorn auf seine beiden Speere gelehnt, und seine ernste Rede durch die Bewegung der Rechten begleitend. Hinter ihm erscheint *AIAS*, in wei-

tem Mantel über dem Chiton und auf einen knotigen Stab gestützt, und ganz ähnlich hinter Achilles Phoenix, *ΦOINI.*, beide aufmerksam nach der Mitte blickend. Im Felde vor dem Kopf des Achilles ein Schwert, hinter demselben ein Pileus. Die Inschrift am Henkel wie gewöhnlich. Die Bilder dieser vielleicht am sorgfältigsten unter allen des Hieron behandelten Vase sind von mir in den Mon. dell' Inst. für 1858 T. 19 publicirt worden.

9) Ebenfalls in der Campana'schen Sammlung (Ser. IV, n. 644): *A.* Diomedes, *ΔIOMEΔES*, und Odysseus, *OLVTTEVS*, bekleidet wie auf der vorigen Vase, tragen jeder ein Palladium im Arm, das des Diomedes mit dem Speer in der gesenkten, das des Odysseus in der erhobenen Rechten, und werden, im Begriff mit gezücktem Schwerte auf einander loszugehen, jeder von zwei befreundeten Heroen zurückgehalten. Dem Diomedes treten Demophon, *ΔEMOΦAON*, und Agamemnon, *AΓAMESMON*, gegenüber, dem Odysseus Akamas, *AKAMAS*, und Phoenix, *ΦONIXS.* Die beiden Athener sind nur mit der Chlamys bekleidet, die beiden anderen tragen einen Chiton, Agamemnon einen kürzern, Phoenix einen längern und darüber einen Mantel; Akamas und Phoenix ausserdem einen Stab, Agamemnon den Scepter. *B.* Sechs bärtige Figuren in langen Mänteln, einige mit Untergewand und mit Stäben versehen; drei von ihnen sitzen und je einer steht diesen gegenüber; einer trägt einen Zweig in der Hand. Ein Sessel am Ende steht leer. Innen: Theseus, *ΘESEVS*, mit kurzem Chiton, Chlamys, Petasus auf dem Rücken, und Schuhen bekleidet, zieht sein Schwert gegen Aethra, *AIΘPA*, die ihm beide Hände wie bittend entgegenstreckt. Zwischen ihnen im Felde zwei Speere. Inschrift wie gewöhnlich. Auch diese Schale ist im neuesten Hefte der Institutsschriften T. 22 von Jahn publicirt worden.

10) Aus Vulci, jetzt in Berlin N. 1772: *A.* Fünf bärtige leicht bekleidete Männer, einmal zwei, das andere Mal einer je vor einem sitzenden stehend; sie tragen mit Ausnahme des einzeln stehenden Stäbe, dieser eine Blume. Im Felde ist Badegeräth aufgehängt; und vor dem in der Mitte sitzenden liegt ein todter Hase. *B.* Aehnliche Composition. Unter den Henkeln ein gepolsterter Sessel und ein sitzender Hund. Innen neben einem Sessel ein stehender Mann mit Stab und

vielleicht einer Blume, der mit einem Mädchen spricht. Inschrift wie gewöhnlich: Mus. étr. de Canino n. 1439.

11) Aus Vulci, einst bei Durand n. 758: *A.* Drei Jünglinge und zwei Mädchen, die eine sitzend, die andere stehend mit Flöten in der Hand. *B.* Drei bärtige Männer und zwei Flötenspielerinnen, eine sitzend. Innen eine sitzende Flötenspielerin und eine stehende Krotalistria; vgl. Bull. d. Inst. 1832, p. 114. — 12) aus Vulci, einst bei Canino: *A.* Drei Gruppen von Mädchen und ihren Liebhabern, *NIKON* und *NIKOTPATE*, *EVKVES* und *KAVITPASTE*, *NIKOΘENES* und *ΠELEA.* *B.* Drei ähnliche Gruppen: *XAPINIΔES* und *AΦPOΔISIA*, *ΔIONISIΓENES*, *VVPKIAS* und *NAVKVEA KALE.* Innen eine Gruppe: *ANTIΦANES* und *KALITOS* (für Kallisto) *KALE.* Der Name des Hieron ohne *H*: de Witte Cat. étr. n. 12. — 13) aus Vulci, einst bei Canino: Frauen gruppirt mit bärtigen Männern und Jünglingen. Inschrift wie gewöhnlich: [Dubois Vases de Canino n. 265]. — 14) in der Campana'schen Sammlung (Ser. IV, n. 119): *A.* Drei Gruppen von bärtigen Männern mit Stäben und Knaben, alle in Mänteln. Der eine bärtige hält eine Börse empor; der eine Knabe trägt einen Hasen. *B.* Aehnliche Composition: zwei der Alten bieten jeder einem Knaben einen Hasen an; einer von diesen trägt einen Ball. Innen: ein stehender bärtiger Mann bietet einem sitzenden, die Leier spielenden Jünglinge einen Blüthenzweig dar. Im Namen des Hieron *R* für *P.*

15) Eine Schale des Hieron mit ἐποεσεν wird citirt Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1988. — 16) Bei Corneto (Tarquinii) ist in den Fossati'schen Ausgrabungen ein jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes befindlicher Henkel einer Schale mit der Inschrift *HIEPON: EΠOIESEN* gefunden worden. Die Bilder scheinen nach den wenigen erhaltenen Fragmenten ein Bacchanal dargestellt zu haben: R. Rochette Lettre p. 47; de Witte p. 477. — 17) Auch in der Sabina hat sich eine Schale des Hieron mit der gewöhnlichen Inschrift gefunden: Bull. 1837, p. 71; endlich 18) auch bei Chiusi (mit *R* statt *P*): Bull. 1830, p. 244.

Hilinos.

Attisches Alabastron mit rothen Figuren, früher in Creuzer's Besitz, jetzt in Karlsruhe: ein nackter Jüngling, der aus

einem Lekythion Oel in seine Linke, um sich zu salben, giesst; vor ihm ein Sessel mit seinen Kleidern, hinter ihm *HIΛINOS EΠOIEΣEN*; auf der entgegengesetzten Seite, durch elegante Palmetten von der ersten Figur getrennt, eine Krotalistria, mit einem Fell über dem langen Chiton bekleidet und im Vorschreiten sich umblickend; hinter ihr *ΘΣIA+Σ EΛPAΘΣEN*; beide Inschriften gravirt: Creuzer, altathen. Gefäss. 1832; Panofka Vasenbildner T. III, 9 u. 10.

[Hippaichmos.
Vulcentische Amphora, einst im Besitz Canino's (Mus. étr. de Canino n. 1005), jetzt im brittischen Museum (n. 790), mit Darstellungen in rothen Figuren: *A*. Der bärtige Dionysos, *ΔIONVSOS*, zwischen einer Bacchantin, *EPOΘVVΛ* (ε) und einem bärtigen Satyr, *BPIAXOS* (r.). R. Ein gewaffneter Krieger neben seinem Rosse, und vor ihm ein Bogenschütz oder eine Amazone; hinter und über der ersten Figur *HIΠΠAIXMOS*, vor der zweiten *SEPAΛVE*. Einen Künstlernamen glaubte zuerst R. Rochette (p. 48) zu erkennen, indem er die zweite Inschrift als aus *EΛPAΦSE* corrumpirt deutete. Aber schon die Stellung der Namen, wie sie in dem englischen Catalog angegeben ist, scheint gegen diese Angabe zu sprechen; ausserdem aber ist Hippaechmos offenbar der Name der dargestellten Figur, ähnlich wie Plexippos auf der Schale des Euergides.]

Hischylos.
Verfertiger von Trinkschalen, die meist von anderen Malern mit Figuren versehen sind; und zwar finden sich schwarze Figuren 1) auf einer Schale im Besitz M. Leake's; aussen Herakles im Kampfe mit dem nemeischen Löwen, zwischen zwei ansprengenden Hirschen, auf beiden Seiten wiederholt, darunter einer Seits *HISXVΛOS EΠOESEN* (so nach de Witte p. 479), anderer Seits *SAKONIΔES EΓPAΦSEN*: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 2) in Berlin (N. 1740); innen ein bärtiger Mann mit weibischem Kopfputz, Chlamys und Flügelstiefeln, der in der ausgestreckten Linken einen Skyphos hält, rings herum ..*SXV*..*OS EΠOIE*...

Mit rothen Figuren: 3) aus der Candelori'schen Sammlung in München (N. 1160). *A*. Ein Jüngling neben seinem Ross; oben ..*NOS*; *B*. eine Frau mit einer Lanze; vor ihr ein behelmter Jüngling, im Begriff einen runden Schild auf-

zunehmen; dasselbe thut hinter der Frau ein anderer Jüngling mit Helm, Harnisch und Lanze; innen ein nackter Jüngling, vorwärts gebückt, der eine Hacke in beiden Händen hält; umher: *HISA+VLOS EΓOIESEN.* „Sehr sauber und fein, noch streng, aber anmuthig": Jahn. — 4) einst in Canino's Besitz; jetzt im brittischen Museum (n. 841); innen ein Bogenschütz und *HISXVLOS EΓOIESEN*; aussen: *A.* ein nackter rennender Krieger zwischen zwei Palmen und zwei grossen Augen; *B.* vier nackte Athleten, einer von auffallender Dicke, in der Mitte zwischen ihnen ein Sessel, das Ganze zwischen zwei Palmen; *ΦEIΛIΓOS EΓPAΦE* (so): Mus. étr. de Canino n. 558; [Dubois Vases de Canino n. 204]. — 5) aus derselben Sammlung, später in Magnoncour's Besitz (n. 34); *A.* Herakles im Kampfe gegen zwei Kentauren, *HISXVLOS EΓOIESEN*; *B.* Dionysos sitzend, zwischen zwei Satyrn; innen eine nackte Frau mit Kekryphalos, in jeder Hand einen Phallus haltend; neben ihr ein Becken auf einem kleinen Dreifuss; im Felde ein Lekythos in Form eines Phallus; *EΓIKTETOS EΓPASΦEN*: Mus. étr. de Canino n. 1115; de Witte Cat. étr. 78. — Mit schwarzen Figuren im Innern und rothen in den Aussenbildern: 6) einst bei Baseggio in Rom, jetzt im brittischen Museum (n. 814): aussen *A.* ein Satyr mit Trinkhorn und Pelta zwischen zwei Augen, und eben so *B.* ein Satyr mit Pelta und Oenochoe, den Mund durch die Phorbeia verbunden; die Worte *EΓIKTETOS* und *EΓPASΦEN* sind auf die beiden Seiten vertheilt; innen ein junger Reiter mit zwei Speeren; um ihn herum *HISXVLOS EΓOIESEN*: de Witte p. 414. — Die N. 3—5 sind vulcentisch, bei den anderen ist die Herkunft unbekannt. Ueber die Form des Namens vgl. C. I. 8165.

Hypsis.

Vulcentische Hydria mit rothen Figuren in strengem Style, jetzt in München (N. 4). Im Hauptbilde drei Amazonen im Augenblicke des Aufbruches zum Kampfe. Die vorderste *HVΦOΓVLE* (statt Ὑψιπύλη), Schwert und Schild ergreifend, blickt zurück nach der zweiten *ANTIOΓEA*, die etwas gebückt, die Lanze in der Linken, mit der Rechten die lange Trompete hält, aus der sie den Ruf zu den Waffen ertönen lässt, weshalb Gerhard die über ihr befindliche Inschrift *+EV+E* als τεύχη zu erklären versucht hat; hinter ihr steht

ANΔPOMA+E mit Speer und Helm in den Händen, während der Schild an ihren linken Fuss angelehnt ist. Vor der vordersten liest man die Inschrift: *HVΦSIS EAPAΦSEN*. In dem oberen Bilde finden wir eine Quadriga mit ihrem Wagenlenker, darüber *KALOS*, davor *+AIPE*, während hinter ihr zwei nackte Jünglinge auf ihren Pferden neben einander folgen; hinter ihnen *SIMOS*, vor ihnen *NEΡIOS*: Gerhard Auserl. Vas. T. 103; Panofka I, N. 5.

Kachrylion,

wahrscheinlich nach einer Besonderheit der Aussprache immer *Χαχρυλίων* geschrieben. Die Vasen mit seinem Namen, so viel bekannt, bisher nur in Vulci gefunden, haben rothe Figuren in etwas strengem Styl, mit Ausnahme von 1) einer Schale im Besitz des Col. M. Leake, die, sofern nicht ein Versehen des Berichterstatters obwaltet, mit einer schwarzen Figur im Innern verziert sein soll: einem Tänzer, der die Krotalen ertönen lässt, während der Beutel mit den Flöten an seinem Arme hängt. Dabei: *XAXPVLION EΠOIESEN*; so de Witte p. 401, während in der Arch. Zeit. 1846, S. 206 *Καχρύλιος* gedruckt ist. — Von den Vasen mit rothen Figuren nenne ich zuerst: 2) einen kleinen Teller auf einem Fusse, einst in Canino's Besitz, dann bei Raoul Rochette (p. 35): ein Bogenschütz mit Anaxyriden bekleidet. Inschrift wie oben: [Dubois Vases de Canino n. 79].

Alle übrigen Vasen sind Trinkschalen: 3) in Berlin (n. 1768); innen ein vorgebückter Silen, einen Kantharos auf seinem Nacken balancirend; *XAXPVLION EΓOIE(σ)E*. — 4) einst bei Durand (n. 352), jetzt im brittischen Museum (n. 815*): innen eine vollständig gerüstete Amazone, mit der Pelta am Arm; Inschrift wie N. 1, aber rückläufig und das *N* im Namen fälschlich als *S* restaurirt. Aussen: *A.* Dionysos zwischen einem Satyr und einer Maenade; *B.* Ariadne begleitet von einer Flötenspielerin und einem Bacchanten. — 5) ebenfalls im brittischen Museum (n. 827): *A.* Theseus, ...*S*, auf seinem Viergespanne, trägt die geraubte Antiope, *ANTIOΠEIA*, in seinem Arm. Dem Wagen folgen schwer gerüstet Peirithoos und Phorbas, *ΠEPIΘ(o)OS* und *ΦOPBAS* (r.). *B.* „Tyndareus" auf seinen Stab gelehnt und ihm gegenüber „Leda" mit einer Blume; zu jeder Seite einer der „Dioskuren" zu Pferde gegen die Mittelgruppe gewendet;

hinter dem zur Rechten *XAXϱVIΟN*; das Wort *EPOIESEN* stand wahrscheinlich über den restaurirten Köpfen der Mittelgruppe. Innen ein leierspielender Jüngling vor einer Frau mit einer Blume; vor seinem Kopfe *XAIPESY*: Mus. étr. de Canino n. 560 (zusammengefunden mit n. 561, einer Vase des Epiktetos); de Witte Cat. étr. n. 115. — 6) einst in der Canino'schen Sammlung: *A.* Orestes im Begriff den von Klytaemnestra vertheidigten Aegisthos zu morden; Pylades und Elektra muntern ihn zur That auf. *B.* Kampf zweier Hopliten im Beisein von zwei Jünglingen, deren einer einen Hasen, der andere einen kleinen Eber hält. Drei andere Krieger sind bei dem Kampfe gegenwärtig; *LEAΓPOS καLOS* zweimal wiederholt. Innen ein Satyr mit Schlauch und Trinkhorn; ringsherum die Inschrift wie N. 1: Mus. étr. de Canino n. 1186.

Mit dem Namen des Euphronios verbunden findet sich der des Kachrylion endlich auf 7) einer Schale in München (N. 337): „*A.* Herakles, *HEPAκVES*, grösser als die übrigen, die Löwenhaut über den Chiton geknüpft, in der vorgestreckten Linken Bogen und Pfeile, in der Rechten die Keule schwingend, schreitet gegen den dreileibigen Geryoneus, *γεϱυοNES* (*r.*), vor. Dieser ist dreifach mit Helm, Harnisch, Beinschienen und Schild bewaffnet; der eine Leib ist, von einem Pfeil in's Auge getroffen, schlaff zurückgesunken, die beiden anderen stehen mit geschwungener Lanze und vorgehaltenem Schilde straff dem Herakles entgegen. Zwischen den Kämpfenden liegt der Hund Orthros mit zwei Köpfen und einem Schlangenschweif durch einen Pfeil in den Leib getödtet auf dem Rücken. Hinter Geryoneus eilt eine Frau mit der Kopfbinde im langen Haar, im langen Chiton mit übergeworfenem Mantel herbei; sie streckt die Linke aus und legt die Rechte klagend an die Stirn; vor ihr *VEAγPOS* (*r.*). Hinter Herakles schreitet Athene, *AΘEναια*, im Helm und übergeschlagenen Chiton, mit vorgehaltenem Schild, in der Rechten die Lanze, herbei und sieht sich nach dem bärtigen Iolaos, *ιOVEOS*, um, der mit Helm, Harnisch, Schild und Lanze gerüstet ruhig dasteht. Hinter ihm, unter dem Henkel, liegt Eurytion, *EVPVTION*, in der Hüfte verwundet an der Erde, auf die er sich mit dem rechten Arm stützt. Er ist bärtig, mit einem spitzen Hut und einem über den kurzen

feinen Chiton geknüpften Thierfell bekleidet. *B.* Eine Heerde von fünf Kühen und einem Stier schreitet [neben einem Baum mit weit ausgebreiteten Aesten] vorwärts von einem mit Helm, Harnisch, Beinschienen, Schild und Lanze gerüsteten Jüngling geleitet, dem ein bärtiger Mann und zwei Jünglinge in gleicher Rüstung folgen. Darüber *LEAΝΔOS* (*r.*), an einer andern Stelle *πAIS* (*r.*). Unter dem Henkel eine Palme. Innen: ein Jüngling mit spitzem Hut [Petasos], buntem Mantel, kurzem Chiton und Stiefeln reitet auf einem Pferde; daneben *LEAΔPOΣ KAΛOS.* Am Fusse: *+A+PVΓION EΠOIESEN EVΦPONIOS EΓPAΦSEN*": Jahn; de Witte Cat. étr. n. 81; Mon. inéd. publ. par la sect. fr. de l'Inst. arch. pl. 16 — 17; Panofka, Vasenbildner T. 4, 9—10.

[Kalliphon.
Dieser Name auf einer von Millin, Vases peints I, pl. 44 publicirten Vase, beruht wie die Vase selbst auf einer Fälschung; vgl. R. Rochette, Lettre p. 16; de Witte p. 386.]

Kleon (?), s. Aeneades.

Kleophrades, s. Amasis.

Klitias, s. Ergotimos.

Kolchos.

Vulcentische Oenochoe in Gerhard's Besitz, mit schwarzen Figuren von sorgfältiger Durchführung: Kampf des Herakles und Kyknos. Ersterer, *HEPAKVES*, unter Beistand der ihm in gleicher Stellung folgenden Athene, *AΘ.NAIA*, schreitet mit Schild und Speer gegen seinen Gegner *KVKTOS*, der als Hoplit bewaffnet, ihm in gleicher Weise gegenübertritt. Ein ebenfalls vollständig gerüsteter Krieger ist dem Herakles bereits erlegen und liegt zu ihren Füssen ausgestreckt am Boden. Jetzt erscheint zwischen ihnen, mit kurzem Chiton und Chlamys bekleidet und den Blitz in der Hand haltend, Zeus, *Z.VS*, um die Kämpfer zu trennen. Nach beiden Seiten sprengen die Viergespanne der Kämpfer davon, das des Kyknos von Phobos, *ΦO.OS* (*r.*), gelenkt; zwei der Rosse haben Namen *HOXM*... und ..*ΛOPA*; neben ihnen eilt dem Kampfplatz Apollon, *.ΠOLON*, zu, während vor den Rossen ruhig der bärtige Dionysos, *ΔIONVSOS* (*r.*), mit einer arabeskenartigen Blume an langem Stiele in der Rechten seht. Ganz entsprechend finden wir auf der andern Seite das Gespann des Herakles, von Iolaos, *IOL*..., gelenkt,

neben den Rossen Poseidon, ...*EIΔON*, mit dem Dreizack herbeieilend; vor denselben Nereus, als *HALIOSΓEPON* bezeichnet, mit einer gewundenen Pflanze in der Hand. Unter den Vorderfüssen der Rosse *+OΓ+OS MEΠOIESEN* (der erste Buchstabe aspirirt, wie in den Inschriften des Kachrylion). Unter diesem Bilde finden sich in einem gesonderten Streifen zahlreiche Thiere, zweimal zwei Löwen, die einen Stier zerfleischen, ebenso ein Eber von einem Löwen angegriffen, dazwischen einzelne Löwen, Rehe und ein Panther. Gerhard, Auserl. Vas. II, T. 122—123.

Ueber die Inschrift .*OLTOSEΛ*ραφ*S*ε*N* auf einer Schale des Euxitheos s. oben S. 689.

Kritias, s. Philtias.

Kylkos?

Auf einer nolanischen Diota bei Gargiulo Racc. II, 40 mit den Bildern eines lanzenwerfenden Kriegers und (R) eines Schleuderers glaubte Panofka (Arch. Zeit. 1850, S. 191) auf der einen Seite die Inschrift *APΓOSKAΔoS*, auf der andern *KYΛKOS EΓ*(ραφε) zu lesen. Ob mit Recht, bedarf noch der Bestätigung.

[Laides, s. Euergides.]

Laleos.

Eine Trinkschale mit schwarzen Figuren aus Vulci sah ich 1817 in der Sammlung Guglielmi in Civitavecchia: auf einer der Aussenseiten ein Tiger, darunter *ΛAΛEOSMEΠOIESEN*, auf der andern ein Löwe, darunter *ΛAΛEOSEΠOIESEN* in ziemlich grossen Buchstaben.

Lasimos.

Sein Name findet sich auf einer grossen Amphora mit Masken an den Henkeln, welche schon durch diese Form, wie durch den Styl der Figuren sich als unteritalisch zu erkennen giebt und aus Canosa stammen soll. Den Mittelpunkt der Darstellung nimmt eine Frau auf einem Throne ein, welche durch die Geberde der erhobenen Rechten Trauer ausdrückt über den Verlust eines auf ihrem Schoosse ruhenden, durch eine Wunde in der Brust getödteten Knaben. Vor ihr steht ein vollständig gerüsteter bärtiger Krieger, der den Schild zur Seite gestellt hat, während er die Rechte wie zur Begleitung würdevoller Rede erhebt; hinter ihm sitzt ein nackter Jüngling mit zwei Speeren auf seiner Chlamys. Auf der andern Seite des Thrones finden wir zwei stehende Jüng-

linge mit Speeren, der eine mit einer Binde, der andere mit einem Beutel oder Pileus in der Hand. Die obere Reihe der Figuren zeigt uns ein Viergespann in lebendiger Bewegung, gelenkt von einer geflügelten Frauengestalt mit einem Lichtscheine um das Haupt; Hermes in jugendlicher Bildung schreitet voran, während weiterhin ein leichtbewaffneter Jüngling ruhig wartend steht. Die Deutung, dass Andromache dargestellt sei mit dem Leichnam des Astyanax, der von Odysseus zur Bestattung abgefordert werde, unterliegt manchen Bedenken. Angemessener scheint es mir an die Weissagung des Amphiaraos beim Tode des Archemoros zu denken. Die Rückseite zeigt eine der gewöhnlichen Grabesdarstellungen: einen Heros mit seinen Waffen in einem zweisäuligen Gebäude sitzend, ringsherum mehrere Frauen. Am Halse findet sich ein Frauenkopf in der Mitte von Arabesken und ein sitzender Dionysos umgeben von sogenannten hermaphroditischen Genien. Die Künstlerinschrift findet sich über dem Viergespanne auf der Vorderseite und lautet nach dem Zeugnisse de Witte's, der das früher in der vaticanischen Bibliothek, jetzt im Louvre befindliche Original zu diesem Zweke untersucht hat, *ΛΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ*, während die frühere Lesung zwischen diesem Namen, *ΜΑΞΙΜΟΣ*, *ΑΛΣΙΜΟΣ* und *ΑΙΣΙΜΟΣ* schwankte. Winckelmann Mon. in. 143; Millin Vases peints II, 37—38; Gal. myth. 169, 611; Overbeck Gal. her. Bildw. T. 28, 1; Gerhard Lichtgotth. III, 4.

Lysias.
Ein Giessgefäss der Campana'schen Sammlung aus Caere ist ohne Figurenschmuck und der schwarze Firniss ist nur durch einen schmalen rothen Streifen unterbrochen, auf dem die Künstlerinschrift gemalt ist. Sie lautet *ΛΥΣΙΑΣΜΕΠΟΙΕΣΕΝ-HEMIXONEI* (*r.*): Braun, Ann. d. Inst. 1855, p. 52.

Meidias.
Bekannt durch eine Hydria im brittischen Museum, reich verziert mit Figuren in schönem, freiem und noch nicht entartetem Styl unteritalischer oder sicilischer Gefässe, und mit zahlreichen Inschriften, die erst lange nach der Bekanntmachung der Bilder von Gerhard entdeckt und nachher, aber ohne Vergleichung der Gerhard'schen Copie von Lenormant und de Witte gelesen wurden. Im Hauptbilde (dem obern

Henkel gegenüber) finden wir den Raub der Leukippiden dargestellt; im Centrum der obern Figurenreihe auf einer Säule das alterthümliche Bild der Artemis mit dem Modius; ihr zur Seite (links vom Beschauer) Polydeukes, *ΓΟΛΥΔΕΥΚΤΗΣ*, auf seinem davon eilenden Viergespanne Hilaeira, *ΕΛΕΡΑ*, entführend. Entsprechend harrt auf der andern Seite noch ruhig ein anderes Viergespann mit dem Wagenlenker *ΧΡΥΣΙΓΓΟΣ*, der nach der Gruppe unter dem Bilde der Göttin blickt, wo Kastor, *ΚΑΣΣΤΩΡ*, die sich sträubende Eriphyle, *ΕΡΙΦΥΛΗ*, umfasst. Beide Dioskuren und der Wagenlenker tragen reich gestickte Gewänder und einen Myrthenkranz im Gürtel. Unter dem Gespanne des Polydeukes sitzt am Ende, halb bekleidet und mit dem Scepter, Zeus, *ΙΕΥΣ*, nach dem Centrum blickend; auf ihn eilt *ΑΓΑΥΗ* (Ἀγλαΐα vermuthet Jahn) zu, während Chryseis, *ΧΡΥΣΕΙΣ*, knieend nach der Mitte gewendet ist, wo an einem Altar, neben dem ein Bäumchen steht, Aphrodite, *ΑΦΡΟΔΙΤΗ*, sitzt, nach der Gruppe des Kastor blickend. Unter seinem Gespanne ist nur eine Figur sichtbar, nämlich Peitho, *ΓΕΙΘΩ*, vom Schauplatz wegeilend, der auf jeder Seite durch einen niedrigen Baum begrenzt wird. Ueber dem Bilde *ΜΕΙΔΙΑΣΕΓΟΙΗΣΕΝ*. Unter diesem Gemälde findet sich, durch einen Mäanderstreifen getrennt, eine zweite Figurenreihe, die rings um das Gefäss herum läuft, aber in drei Abtheilungen zerfällt. Im Mittelpunkt erscheint der Hesperidenbaum mit dem Drachen. Ihm naht sich *ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ*, auf deren Schulter *ΑΣΣΤΕΡΟΓΗ* sich stützt (so de Witte wohl richtiger als Gerhard Ἀσιχερθρη). Hinter ihr sitzt (Athene) Hygiea, *ΥΓΙΕΑ*, mit dem Speer, nach der Mitte blickend, aber mit dem Körper gegen einen Jüngling, *ΚΛΥΤΙΟΣ*, mit Chlamys und zwei Speeren gewendet, hinter dem hier die Scene mit einem niedrigen Baume abschliesst. Auf der andern Seite des Drachen erblicken wir neben einem andern Bäumchen *ΛΙΓΑΡΑ*, nach Herakles, *ΗΡΑΚΛΗΣ*, sich umblickend, der in jugendlicher Bildung, das Schwert an der Seite, die Rechte auf die Keule gestützt, auf seinem Löwenfell sitzt, nach der Mitte gewendet. Iolaos, *ΙΟΛΕΩΣ*, hinter ihm, mit Chlamys und Petasus auf dem Rücken und zwei Speeren in der Rechten, blickt wie im Weggehen nach der Mitte zurück. — Die hier sich anschliessende Scene besteht aus fünf Figuren: am weitesten von Iolaos entfernt sitzt ein

König mit Diadem, Mantel und Scepter: *Α....Σ*. Die Gegenwart der Medea hatte früher hier den Aeëtes erkennen lassen, während jetzt (vgl. Arch. Zeit. 1856, S. 190) Aigeus in Vorschlag gebracht worden ist. Je nach der Entscheidung über diesen Namen muss sich die über den folgenden gestalten, der einem vor dem Könige stehenden Jünglinge mit Chlamys, Schwert und zwei Lanzen angehört: *ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ* ist hier nicht der bekannte Freund des Herakles, sondern „Habegern", entweder Iason oder Theseus. Unter den folgenden drei Frauen nimmt Medea, *ΜΗΔΕΑ*, in orientalischem Costüme mit einem Kästchen in der Hand, die mittlere Stelle ein; *Ε...ΕΡΑ*, die voranschreitet, blickt nach ihr um; es folgt *ΝΙΟΠΗ*, ob *Νιόβη*, *Φανιόπη* oder *Χαλκιόπη*? In der dritten Scene, welche sich wieder an die erste anschliesst, finden wir dieser zunächst hinter Klytios eine weibliche Figur mit geschmückter Kopfbinde sitzend, *ΧΡΥΣΙΣ*. Gegen sie zu bewegen sich mehrere Jünglinge, mit Chlamys und Petasus auf dem Rücken, Schwert und zwei Speeren. Der vorderste, *ΔΗΜΟΦΩΝ*, blickt nach dem zweiten, *ΟΙΝΕΥΣ*, zurück, der mit lebendiger Geberde die Hand gegen ihn ausstreckt. Von den drei übrigen Jünglingen wendet sich der erste, die Rechte wie zur Ertheilung eines Befehls ausstreckend, gegen den ruhig dastehenden Dritten, gegen welchen auch der mittlere, der unbewaffnet auf seiner Chlamys sitzt, gerichtet ist. Den Namen des ersten las Gerhard *ΚΛΥΜΕΝΟΣ*, de Witte *ΕΥΜΕΝΟΣ*, den des sitzenden Gerhard *ΑΝτιοΧος*, de Witte *ΦΑΩΝ*; des dritten Gerhard *ΙΠΠΟκοΩΝ*, de Witte *ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ*. Publicirt ohne Namen, z. B. bei Millin Gal. myth. t. 94, 385; mit den Namen von Gerhard: Vase du Midias, Berl. 1840. Vgl. Jahn Arch. Aufs. S. 132; Arch. Zeit. 1851, S. 436; 1854, S. 299.

Naukydes, s. Arydenos.

Neandros.

Vulcentische Schale, einst im Besitz des Fürsten von Canino; im Innern Herakles, den Löwen niederwerfend, in schwarzen Figuren; aussen auf beiden Seiten in schwarzer Schrift wiederholt: *ΝΕΑΝΔΡΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*: de Witte, p. 483.

Nikosthenes.

Von keinem Vasenmaler oder Fabrikanten haben sich so viele

Werke erhalten, als von Nikosthenes, und keines andern Werke treten so charakteristisch aus der Masse der übrigen Vasen heraus, als in der Mehrzahl die seinigen, freilich mehr durch Manierirtheit, als durch künstlerisches Verdienst. Die ganze Behandlung ist meist ausgesprochen decorativer Art und daraus erklärt es sich, dass hinsichtlich der Gegenstände seinen Werken nur selten ein besonderes Verdienst zukommt. Wir ordnen seine Werke nach der Stylart, indem wir die mit schwarzen Figuren voranstellen, sodann nach den Formen der Gefässe, indem namentlich eine derselben charakteristisch und ihm eigenthümlich ist. Es sind kleine Amphoren, etwa einen Fuss hoch, mit schwarzen Figuren, die sich durch dünne und breite bandartige Henkel unterscheiden, auf deren Aussenseite Figuren angebracht sind. Mit Ornamenten oder, wenn auch seltener, mit Figuren ist an diesen Gefässen in der Regel auch die innere Mündung verziert, sodann der Hals, und endlich der Körper selbst in mehreren Streifen. Häufig sind diese durch dünne Ringe in Relief getrennt. Doch nimmt die Malerei zuweilen auf diese keine Rücksicht, so dass die Figuren über sie hinweglaufen.

Solche Amphoren sind: 1) einst bei Baseggio in Rom: auf den Henkeln je eine Sirene; auf dem Halse je ein Satyr und eine Bacchantin; auf dem Körper: Herakles und der Löwe; dabei Hermes und Iolaos, auf beiden Seiten wiederholt; einmal mit der Inschrift *NIKOSΘENES EΓOIESEN*: [Catal. of vases by Baseggio n. 47]; de Witte p. 487.

2) bei Campana (Ser. VIII, n. 54): in der Mündung gelbe Ornamente auf schwarzem Grunde; auf dem Henkel je eine verschleierte Frau, in der Linken eine Blume emporhaltend; am Halse eine weibliche kurzbekleidete und geflügelte Gestalt in schnellem Schritte, das eine Mal nach rechts gewendet und sich umblickend, das andere Mal nach links und gerade aus blickend; auf dem Körper der Vase *a*) Herakles mit dem Löwen ringend; das Gewand im Felde aufgehängt; ℞ ebenso; *b*) ein Streifen von breiten Blättern; *c*) ein Streifen mit Thierfiguren: ein Stier, über dem die Inschrift, wie in N. 1, zwischen zwei Löwen, dann eine Sirene (Vogel mit Frauenkopf) zwischen zwei Panthern, endlich ein Hirsch von einem Panther angegriffen.

3) bei Campana (ib. n. 56) in der Mündung ein Mäander; auf jedem der Henkel ein Dreifuss; um den Hals herum wie

unter einer durch eine Rebe gebildeten Laube, ein bärtiger Satyr hinter dem bärtigen Dionysos her laufend, der ein Trinkhorn hält; diesem gegenüber ein Satyr und eine Bacchantin; auf dem Körper *a*) Herakles (?) unbärtig, auf den Löwen losgehend; hinter ihm aufgehängt Keule, Köcher und Chlamys; ℞. Herakles, das Schwert an der Seite, mit dem Löwen ringend; ihm gegenüber Iolaos, unbärtig, mit Chlamys und Keule; die Inschrift, wie in N. 1, zwischen den Füssen; *b*) Arabesken; *c*) bekleideter bärtiger Mann auf einem würfelartigen Sitze; ihm gegenüber eine geflügelte Frau, auf einem Klappstuhl sitzend; zu jeder Seite ein Jüngling zu Ross. ℞. Löwe und Panther zweimal wiederholt.

4) ebendaselbst (n. 57): in der Mündung, an den Henkeln und dem Halse nur Ornamente; am Körper *a*) Herakles, bärtig und nackt mit dem Schwert auf den springenden Löwen losgehend; hinter ihm sind die Schwertscheide und das Gewand aufgehängt; zur Seite ein Mann in langem Gewande und ein anderer mit der Chlamys. ℞. Ein bärtiger Mann mit weissem Haar neben einem weissbekleideten Wagenlenker auf einem Viergespann, zur Seite je eine männliche Figur, und vor den Pferden die Inschrift; *b*) Arabesken; *c*) ein nackter unbärtiger Mann (Herakles?) mit der Keule, rückwärts blickend, wo eine ebenfalls nach rückwärts blickende Sphinx sich findet; vor ihm ein bärtiger bekleideter Mann mit Knotenstock auf würfelartigem Sitze, dem ein mit der Chlamys bekleideter und mit einem Speer bewaffneter Mann entgegeneilt. Hinter ihm zwei Sphinxe und sodann die Gruppe der beiden letzten Figuren wiederholt.

5) ebendaselbst (n. 59): in der Mündung Arabesken; auf den Henkeln: 1) eine nackte Frau, die Kniee etwas eingebogen, die Hände wie zum Gebet erhoben; 2) eine ähnliche Frau; doch ist ihr Oberkörper rückwärts gewendet und sie blickt nach oben. Am Halse: Herakles, bärtig und nackt, mit der Keule, in schnellem Laufe; hinter ihm ein wegfliegender Vogel; der Köcher, der Bogen und zwei Pfeile und die Kleidung sind im Felde aufgehängt; ℞. Der Löwe in drohender Haltung. Auf dem Körper *a*) Herakles, die Chlamys über dem linken Arm, greift mit der Keule den Löwen an; hinter ihm Iolaos (?) mit der Keule; auf der andern Seite ein Speerträger, im Weggehen umblickend. Unter den Figuren die

Inschrift. ℞. Herakles (?) nochmals, mit der Keule den Löwen angreifend, unter dem eine zerbrochene Amphora liegt; zwei Männer mit Speeren, im Mantel und in der Chlamys stehen zur Seite. *b*) Ein Epheukranz und *c*) ein breiter Arabeskenstreif.

6) aus Caere, bei Calabresi in Rom: In der Mündung Arabesken; auf jedem der Henkel ein bärtiger tanzender Satyr; am Halse eine langbekleidete weibliche Flügelgestalt, in schnellem Schritte sich umblickend, auf beiden Seiten wiederholt; am Körper *a*) Herakles mit dem Löwen ringend zwischen zwei sitzenden Männern mit Stäben; die Kleider und Waffen oben aufgehängt; auf beiden Seiten wiederholt; *b*) Arabeskenstreif; *c*) acht Paare tanzender Satyre und Bacchantinnen. Die Inschrift unter einem der Henkel.

7) bei Campana (n. 53). Mündung und Hals sind mit Arabesken verziert; auf dem Henkel je eine Frau von weisser Farbe, eine mit zwei Epheuranken; auf dem Körper: *a*) Kampf eines Kriegers gegen eine im Fliehen sich zurückwendende Amazone; zu beiden Seiten je eine Sphinx; links ein Gewand über einen Klappstuhl gelegt; rechts die Inschrift. ℞. Dieselbe Darstellung ohne den Stuhl; und das Gewand zur Rechten. *b* und *c*) Zwei Streifen mit Ornamenten.

8) aus Caere, im Museum Gregorianum (II, t. 27, 2): auf dem Halse eine Frau zwischen zwei anspringenden Löwen, von denen sie einen beim Halse erfasst; ℞. Der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Weinrebe; vor ihm eine tanzende Bacchantin. Auf dem Körper, über die beiden Ringe hinweg und ringsherumlaufend eine Kampfscene, erklärt als Aeneas, der dem Hektor gegen Aias zu Hülfe kommt; dabei noch zwei gesonderte Kämpferpaare, deren eins von einem Bogenschützen begleitet ist. Hinter diesem die Inschrift.

9) ebendaher, bei Calabresi, fragmentirt; auf jedem der Henkel ein langbekleideter Mann mit Scepter; am Halse Arabesken; auf dem Körper ein Kämpferpaar zwischen zwei Frauen; dazwischen die Inschrift.

10) bei Campana (n. 62). In der Mündung und am Halse Arabesken; auf den Henkeln 1) ein nackter Krieger mit Wehrgehenk und Speer; 2) ein Schild und ein Helm. Auf dem Körper ein Arabeskenstreif und darunter die Inschrift;

sodann: eine weibliche Flügelgestalt in eiligem Schritte; zu jeder Seite je ein sitzender Alter mit Stab, ein Jüngling und ein Reiter mit Lanzen; ℞ ein jugendlicher Reiter mit Speer zwischen zwei Schwerbewaffneten.

11) ebendaselbst (n. 63): auf jedem Henkel ein Krieger in Harnisch, Beinschienen und Helm; alle übrigen Theile nur mit Ornamenten geziert, zwischen denen die Inschrift.

12) ebendaselbst (n. 60): auf jedem Henkel eine nackte Frau, mit der einen Hand ihre Schaam bedeckend, die andere erhebend; auf dem Körper ein Jüngling zu Ross zwischen zwei nackten und zwei bekleideten Gestalten, auf beiden Seiten wiederholt, einmal mit der etwas fragmentirten Inschrift; darunter zwei Streifen Arabesken.

13) ebendaselbst (n. 64): auf den Henkeln 1) ein bärtiger Satyr und 2) eine tanzende Bacchantin. Auf dem Halse ein junger Reiter, vor ihm ein Mann mit der Chlamys bekleidet, hinter ihm ein Schwerbewaffneter; ℞ junger Reiter, dem ein Hoplit entgegenkömmt. Auf dem Körper: der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Epheuzweig in der Mitte zwischen drei Bacchantinnen und zwei Satyrn; ℞ derselbe mit dem Kantharos zwischen zwei Paaren von Satyrn und Bacchantinnen. Die Inschrift über der Figur des Dionysos.

14) aus Caere, bei Calabresi in Rom; auf den Henkeln je ein nackter Mann; am Halse Arabesken; auf dem Körper *a*) Jüngling zu Pferde im schnellsten Laufe zwischen zwei laufenden nackten Männern, auf beiden Seiten wiederholt; *b*) Ornamente; *c*) acht Paare tanzender Satyrn und Bacchantinnen. Die Inschrift unter einem der Henkel.

15) ebendaher, in gleichem Besitz; auf den Henkeln Arabesken; am Halse je ein Faustkämpferpaar zwischen zwei bekleideten Figuren; auf dem Körper: *a*) Tanz; zwischen zwei Paaren nackter Männer je eine Frau, die eine kurzbekleidet, die andere nackt; auf der Rückseite ähnliche Composition, etwas anders geordnet; *b*) Arabesken; *c*) rothe und schwarze Ringe, zwischen denen die Inschrift.

16) aus Caere, bei den Ausgrabungen Torlonia's gefunden: auf den Henkeln der bärtige Dionysos mit Weinrebe; auf dem Halse zwei Faustkämpfer und zwischen ihnen ein Dreifuss; auf dem Körper *a*) eine bekleidete weibliche Flügelgestalt in eiligem Schritte zwischen zwei Läufern; *b*) eine

ähnliche Gestalt und auf jeder Seite vier Männer, theils im Mantel, theils mit der Chlamys auf dem Arme; *c*) Arabeskenstreif; *d*) eine Reihe Gänse, eine hinter der andern: Visconti, Antichi mon. di Ceri, t. IX, B (Atti dell' accad. pontif. T. VII).

17) aus Caere, im Museum Gregorianum (II, t. 27, 1): in der Mündung zwanzig Delphine, mit den Köpfen nach innen gewendet; auf jedem Henkel ein Dreifuss; am Halse eine bekleidete weibliche Flügelgestalt in schnellem Laufe, auf beiden Seiten wiederholt; am Körper: ein Faustkämpferpaar, ebenfalls wiederholt, einmal mit der Inschrift. Weiter unten ein Streif Thierfiguren: ein Löwe zwischen zwei Sirenen, dann ein Panther und ein Greif zweimal wiederholt.

18) aus Caere, noch vor Kurzem bei einem römischen Kunsthändler: an den Henkeln ein bärtiger Satyr und eine weibliche Gestalt; am Halse zwei Faustkämpfer und zwischen ihnen ein Dreifuss; am Körper eine Frau zwischen zwei Kriegern, auf der Rückseite wiederholt; die Inschrift nur einmal. Unter den Henkeln ein Löwe und ein Panther.

19) bei Campana (n. 52): in der Mündung und am Henkel Ornamente; an jedem Henkel ein tanzender bärtiger Satyr. Am Körper: zwei Sphinxe einander gegenüber sitzend, zwischen zwei männlichen Figuren, von denen die eine sich naht, die andere sich entfernt; auf beiden Seiten wiederholt; am Ende der einen Darstellung die Inschrift. Weiter unten, durch einen Blätterstreifen getrennt, Dionysos auf ithyphallischem Maulthiere zwischen sechs Satyrn und sieben Bacchantinnen, welche paarweise tanzen.

20) ebenda (n. 58): in der Mündung sechszehn Delphine; am Körper: eine weibliche Flügelgestalt in schnellem Laufe; über ihr die Inschrift; vor ihr ein sitzender Hund mit erhobener Pfote; zu jeder Seite eine männliche Gestalt und weiter unter den Henkeln ein knieender und ein halbgeduckter Jüngling. ℞. Eine ähnliche Flügelgestalt zwischen zwei Hunden und zwei Jünglingen.

21) ebenda (n. 55): auf den Henkeln Rosetten; am Halse ein Jüngling mit der Chlamys bekleidet, auf einem Hippalektryon; auf der Rückseite wiederholt, wo der Jüngling einen Helm trägt. Am Körper: eine Frau zwischen zwei Jünglingen, die in entgegengesetzter Richtung davon reiten; darüber die etwas fragmentirte Inschrift. ℞. Ein Jüngling zu Pferde

gegenüber einem sitzenden alten Manne, hinter dem ein anderer stehender erscheint, während hinter dem Pferde noch ein Jüngling und ein Mann sichtbar sind. Unter jedem Henkel ein Hund.

22) ebenda (n. 65): in der Mündung und auf den Henkeln Ornamente; unter einem der letzteren die fragmentirte Inschrift. Am Halse eine weibliche Flügelgestalt in schnellem Laufe, auf beiden Seiten wiederholt; ebenso wiederholt am Körper ein Jüngling auf Hippalektryon zwischen zwei Sirenen. Weiter unten durch Epheustreifen getrennt ein bacchischer Tanz, neun Satyrn und acht Bacchantinnen. Darunter Wellenverzierung.

23) im brittischen Museum (n. 563): auf jedem Henkel ein tanzender Satyr; unter einem die Inschrift: *NIKOSΘENEES EΠOIESEN.* Das Hauptbild zeigt sieben Satyrn (einen darunter ithyphallisch) und ebenso viele Bacchantinnen in lebhaftem Tanze. Ausserdem finden wir (ob am Halse?) zweimal wiederholt zwei Sphinxe einander gegenüber und zwischen ihnen einen Hahn.

24) bei Campana (n. 64): in der Mündung und am Halse Mäander und Arabesken; auf jedem der Henkel vier Schwäne. Auf dem Körper ein Hirsch, erschreckt, zwischen zwei Panthern; darüber die Inschrift; auf der andern Seite ohne dieselbe. Darunter zwei Streifen Ornamente.

25) aus Caere, bei Calabresi: auf jedem der Henkel ein bärtiger Satyr; am Halse Arabesken; auf dem Körper verschiedene Arabeskenstreifen; auf einem derselben, den Bogenlinien der Verzierung folgend, die Inschrift.

26) bei Campana (n. 51); von derselben Form, aber darin von den früheren abweichend, dass der ganze Körper der Vase schwarz ist; auf jedem der Henkel ein Dreifuss von weisser Farbe und am Halse eine ebenfalls weisse nackte Frau, an einer Blume riechend, während sie mit der Linken einem ihr entgegenkommenden Hunde schmeichelt; auf der Rückseite ähnlich wiederholt. Der Contour des Haares, ein Kranz in demselben und die Blume sind von violetter Farbe, ebenso wie die Inschrift, die sich auf der einen Seite an der obern Biegung des Körpers findet.

27) Von der gewöhnlichen Form ist eine Amphora der Blacas'schen Sammlung aus Agrigent; am Halse: ein Rin-

gerpaar zwischen zwei bärtigen Alten im Mantel mit Stab; ℞. ein Faustkämpferpaar ebenso. Am Körper: ein Faustkämpferpaar ohne Begleitung; zwischen ihnen die Inschrift; ℞. ein Ringerpaar: Panofka Mus. Blacas pl. 2.

28) Eine niedliche kleine Amphora mit Hähnen und Panthern in der Sammlung Palagi in Turin erwähnt Welcker: Rhein. Mus. N. F. VI, S. 396.

Unter den Gefässen von anderer Form nennen wir zuerst:

29) ein grosses Mischgefäss im brittischen Museum (n. 560). Das Hauptbild ist eine Gigantomachie: Zeus mit langem Chiton und gestreiftem Peplos bekleidet schwingt den Blitz gegen Porphyrion. Neben Zeus erscheint vollständig gerüstet Athene, hinter ihr ein heransprengendes Viergespann, von Iolaos in langem weissen Chiton, mit dem Schilde auf dem Rücken gelenkt. Auf ihm steht Herakles, als solcher nur durch das Löwenfell kenntlich, während er ausserdem mit Schild und Beinschienen und dem in der Rechten geschwungenen Speer bewaffnet ist. Neben den Rossen läuft eine männliche Gestalt in kurzem Chiton und Stiefeln, mit Flügeln an den Schultern (ob ein Windgott?), hinter dem Wagen schreitet Hermes, der rückwärts blickt nach einem unbärtigen Manne, mit Diadem, langem Chiton und Peplos, und einem nackten Jünglinge. Auf der andern Seite, hinter Porphyrion, flieht eine Quadriga, von dem Wagenlenker in langem Chiton und einem Krieger, etwa Enkelados, bestiegen, welcher letztere sich zurückwendet, um seinen Speer gegen Zeus zu schleudern. Gaia, neben den Pferden, aber in entgegengesetzter Richtung schreitend, ermuntert zum Kampfe. Vor den Pferden endlich finden sich ein nackter bärtiger und ein unbekleideter Mann mit Stab, gegen einander gewendet. ℞. Eine nicht näher zu bestimmende Kampfscene in verschiedenen Gruppen, in deren Mitte zwei Viergespanne in entgegengesetzter Richtung wegeilen. Die Inschrift findet sich am Rande der Vase.

30—31) zwei zusammengehörige Oenochoen der Campana'schen Sammlung (n. 66 und 67) mit schwarzen Figuren auf weisslich gelbem Grunde von gesucht sorgfältigem Style. Auf der einen sehen wir Athene, gerüstet mit Aegis, Helm und Speer, in der Rechten einen kleinen Zweig mit drei Blüthen haltend, welchen sie dem Herakles darbietet, der mit

dem Löwenfell bekleidet, mit Köcher und Bogen auf dem Rücken, dem Schwert an der Seite, der Keule in der Linken, die Rechte danach ausstreckt. Hinter ihm folgt Hermes mit Chlamys, Petasos und Flügeln an den Füssen, den Caduceus in der Rechten tragend, während er die Linke wie ermunternd erhebt. Hinter ihm die fragmentirte Inschrift: ..*SMEΠoIESEN*; hinter Athene *xAꝬOS*. Unter der Mündung ist ein bärtiger Kopf in Relief angebracht. Die andere Vase zeigt uns wiederum Athene, ebenso gerüstet, auf einem Klappstuhl sitzend und dem Herakles eine grössere Blume anbietend. Dieser, auf einem würfelartigen Sitz ihr gegenüber, erscheint hier ohne Löwenfell, mit einem um die Lenden geschlagenen Mantel, die Keule auf der Schulter tragend und (mit Myrten?) bekränzt, und erhebt erstaunt die Linke. Hinter ihm finden wir auf gleichem Sitze und ebenfalls bekränzt eine mit Doppelgewand bekleidete Frau, die, während sie in der Linken eine Blume, gleich der Athene, erhebt, ihren Blick nach rückwärts wendet gegen einen auf einem Klappstuhl sitzenden bärtigen Alten (Zeus?), der ebenfalls mit doppeltem Gewande bekleidet und bekränzt die Linke auf einen Stab stützt. Hinter Athene endlich finden wir auf würfelartigem Sitze Hermes, wie oben, nur mit Reisestiefeln statt der Flügel, die Linke lebhaft vorstreckend. Die fragmentirte Inschrift *NIKOSΘEN*.. steht über dem bärtigen Alten. Unter der Mündung ein weiblicher Kopf in Relief. Publicirt von Braun: Ann. d. Inst. 1854, p. 46—47.

32) Oenochoe aus Vulci, früher bei Durand (n. 147), jetzt im Münzcabinet des pariser Museums: ein ithyphallischer Satyr, von vorn gesehen, die Doppelflöte blasend; zur Rechten die Inschrift.

33) Eine Opferschale (patera ombilicata) aus Vulci, ohne Figuren, nur mit der Inschrift um den Umbilicus herum, in der Feoli'schen Sammlung: Campanari Vasi Feoli n. 162; und

34) eine ähnliche Schale aus Vulci, früher bei Canino: [Dubois Cat. des vases étr. n. 134.]

35) ein Becher mit einem Henkel, einst in Alibrandi's Besitz und also wahrscheinlich aus Caere stammend: ein bacchischer Tanz von fünf Silenen und vier Bacchantinnen, darüber die gewöhnliche Inschrift. An dem Ansatz des Hen-

kels nach innen ein weiblicher Kopf in Relief (nach einer Zeichnung beim arch. Institut).

Wiederum zahlreicher sind die Trinkschalen, und zwar zunächst:

36) ohne Figuren, früher bei Canino, später in der Pourtalès'schen Sammlung: [Dubois Cat. des vas. étr. n. 136; Cat. Pourtalès n. 461]. Die Inschrift findet sich auf dem Fusse; doch bemerkt de Witte (p. 487), dass dieser Fuss möglicher Weise zu einer andern Vase gehört habe.

37) ebenfalls aus Canino's Sammlung [Dubois l. l. n. 142]: im Innern ein Gorgoneion; die Inschrift um den Fuss herum.

38) ehemals in Baseggio's Besitz: innen ein Gorgoneion; aussen: *A.* Dionysos sitzend zwischen einem Satyr und einer Bacchantin. *B.* Quadriga von vorn gesehen; auf jeder Seite eine Frau: Cat. of vases by Baseggio n. 68.

39) bei Campana (n. 69), offenbar identisch mit der von Panofka (S. 180) erwähnten vulcentischen Schale Depoletti's: innen ein bärtiges Gorgoneion; aussen zwischen je zwei grossen Augen *A.* Herakles mit Löwenhaut, Schwert und Köcher, seine Keule mit beiden Händen aufhebend; die Inschrift zwischen den Umrissen der Augen. *B.* Der bärtige Dionysos mit Kantharos, nach dem sich Hermes im Weggehen umblickt. Unter den Henkeln Weinstöcke, die ihre Reben weit ausbreiten.

40) aus Vulci: innen ein Gorgoneion; aussen zwischen den Augen und Weinranken: *A.* ein Krieger zu den Füssen der Athene; *B.* Theseus und der Minotauros. Unter den Henkeln ein Satyr und eine nackte Bacchantin; die Inschrift um den Fuss herum: Mus. étr. de Canino n. 1516.

41) aus Vulci: innen ein Gorgoneion; aussen zwischen den Augen: *A.* Aeneas vollständig gerüstet, von Askanios begleitet, trägt seinen Vater auf dem Rücken fort, der im Mantel und mit einem Stab in der Linken, die Rechte wie demonstrirend erhebt; die Inschrift zwischen den Umrissen des einen Auges; *B.* zwei Krieger im Kampfe über einem dritten, der im Begriff ist, zu fallen: Mus. étr. de Canino n. 567; nach der Beschreibung ganz übereinstimmend mit der Schale bei Campana n. 68.

42) aus Vulci, einst bei Durand (n. 418), dann bei Beugnot (n. 57), zuletzt bei W. Hope: Odysseus und die Sirenen.

Zwei Schiffe mit weissen Segeln; das Vordertheil mit einem Eberkopf, das Hintertheil mit dem Kopf eines Schwans verziert; vorn steht je eine bekleidete Figur, hinten sieht man je einen Ruderer. Gegen den Henkel zu eine Sirene auf einem Felsen, die nach den Schiffen zurückblickt, und weiterhin ein Delphin. In der Inschrift lautet das Verbum *EΓOIE.* B. Aehnliche Vorstellung ohne Inschrift: am Vordertheil ist je ein Auge gemalt; die bekleidete Figur fehlt; einer der Ruderer hebt erstaunt die Hand auf.

43) aus Vulci, im berliner Museum (N. 1595), von affectirt alterthümlich zierlichem Styl. Im Centrum des Innenbildes erblicken wir eine Sphinx, umgeben von einem Ornament, welches dieses Mittelbild als selbständig abschliesst. Um dasselbe herum aber laufen drei nicht weiter getrennte concentrische Kreise von Figuren: *a*)·vier Hähne und eben so viele Hennen; *b*) athletische Darstellung von achtzehn Figuren, nämlich ein Ringer- und ein Faustkämpferpaar, fünf Läufer, ein Speerwerfer, zwei andere, vielleicht Springer, und sechs Aufseher; *c*) ein Kreis von Thieren: fünf Panthern, drei Rehen, einem Widder, einer Ziege und zwei Vögeln mit Frauenkopf. Aussen: *A.* ein Jüngling mit der Lanze zu Ross; und *B.* dieselbe Figur, der ein nackter Mann folgt; darüber die Inschrift: Gerhard, Trinkschalen T. 1.

44) ebenfalls aus Vulci und vielleicht mit der vorigen gefunden, zu der sie ein Seitenstück abgiebt, im berliner Museum (N. 1596): im Centrum ein kauernder nackter Mann mit einem keulenartigem Stabe (Lagobolon), umgeben von einem Ornament, um welches herum eine etwas fragmentirte Darstellung aus dem Landleben läuft: drei nackte Männer mit Stäben lenken jeder einen mit zwei Ochsen bespannten Pflug; zwischen ihnen erscheint ein Sämann mit einem Korbe am Arm, und zwei andere Männer, einer davon mit einem Stabe, wie um die Thiere zu verjagen, die zahlreich im Raume vertheilt sind: eine Eidechse unter dem einen Pfluge; alle übrigen über denselben gegen den Rand der Schale zu: fünf Rehe, eine Eidechse, eine Heuschrecke und eine Schildkröte, nicht nach ihren natürlichen Proportionen, sondern ziemlich alle in gleicher Grösse. Aussen je eine Sirene und über einer derselben die Inschrift: Gerhard, Trinkschalen und Gef. T. 1; vgl. Bull. d. Inst. 1849, p. 84.

45) aus Vulci, einst in Canino's Besitz: Procession von Männern mit einer verschleierten Frau, erwähnt von Gerhard Rapp. vulc. n. 552 und 711.

46) Eine Vase mit schwarzen Figuren im Besitz des Lord Northampton wird ohne Angabe der Darstellungen von Birch in Gerhard's Arch. Zeit. 1846, S. 341 erwähnt.

Von gemischtem Styl sind folgende zwei Gefässe:

47) Eine Schale aus Vulci mit schwarzen Figuren im Innern und rothen an der Aussenseite, einst in Canino's Besitz (Mus. étr. n. 273): Innen ein bärtiger bekränzter Mann, der, das linke Knie beugend und den Kopf rückwärts wendend, die Rechte mit dem Ausdruck des Erstaunens erhebt; ringsherum die vorn und hinten beschädigte Inschrift .. *KOSΘENES EΓOI* .... Aussen: zwischen je zwei grossen Augen einer Seits ein nackter Jüngling, anderer Seits ein Widder.

48) Vulcentische Schale der Feoli'schen Sammlung (Campanari Vasi Feoli n. 58): Innen ein Jüngling mit einer Trinkschale (nach Gerh. Rapp. vulc. n. 727 schwarz auf rothem Grunde); aussen zwischen je zwei grossen Augen *A.* ein sitzender ithyphallischer Satyr mit einem Trinkhorn und die Inschrift *EΓIKTETOS EΓPASΦEN*; *B.* ein schwarzes Pferd mit rothem Schwanz und die Inschrift des Nikosthenes.

Mit rothen Figuren sind bis jetzt nur zwei Vasen bekannt:

49) Kantharos aus Vulci, früher bei Durand (n. 662), dann bei Beugnot (n. 12), zuletzt bei Pourtalès [Dubois n. 377]: Obscöner Tanz von drei nackten Jünglingen und zwei nackten Frauen. ℞. Dieselben Personen auf einem Lager in sehr indecenter Gruppirung; einer der Jünglinge hält einen grossen Phallus. Die Inschrift, schwarz gemalt, läuft um den Fuss herum; ausserdem finden sich viele unleserliche Inschriften zwischen den Figuren.

50) Gefäss von eigenthümlicher Form aus Vulci, im berliner Museum (N. 1652); nämlich ein zweihenkliger Napf mit siebartig durchlöchertem Ausguss, der durch ein Gorgoneion in altem Style verkleidet ist. Auf der oberen Fläche dieser Mündung sind zwei sitzende Jünglinge dargestellt; der eine fasst nach der Siegesbinde; der andere, mit Armbändern, hält Badegeräth, Striegel und Salbgefäss in den Händen. An

den Aussenseiten des mehrfach restaurirten Gefässes finden wir *A.* den Festzug eines Wagenlenkers oder Kriegers, dem ein anderer entgegentritt, während ihn ein sitzender Kampfrichter erwartet, *B.* eine Jagd: zwei Bogenschützen und ein Hoplit kämpfen gegen einen ermatteten Hirsch und einen Panther, der diesen zu zerfleischen sich anschickt. Daneben, wie auch neben dem Viergespann, ein Baum. Der Name des Künstlers findet sich am Fusse.

Endlich 51) erwähnt Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 393) ein lekythosähnliches Gefäss aus Vulci bei Baseggio in Rom mit einem schönen weiblichen Kopfe in Hochrelief und der gewöhnlichen Inschrift.

Die Hauptmasse der Vasen des Nikosthenes besteht nach obigem Verzeichnisse aus kleinen Amphoren und aus Trinkschalen. Wie sich diese aber der Form nach scheiden, so noch unter einem andern Gesichtspunkte, welcher weit auffallender ist, nämlich nach den Fundorten. So weit unsere Nachrichten reichen, stammen die Amphoren, wenigstens die von eigenthümlicher Form, ohne Ausnahme aus Caere, die Trinkschalen aus Vulci. Wir dürfen demnach die Fabrik des Nikosthenes nach keinem der beiden Orte verlegen, sondern je nach dem Geschmacke und der Mode derselben scheint die eine Klasse von Gefässen hierhin, die andere dorthin von auswärts eingeführt worden zu sein.

Nos(?)ynthios (?), s. Panphaeos N. 6.

[Oenieus.

In den Schriftzügen einer Vase aus Anzi *NTOI ESEOI NIES* glaubte Minervini (Bull. nap. I [1843], p. 27) eine Künstlerinschrift *EПOIESEOINIES* zu entdecken. Mit Recht bemerkt jedoch de Witte (p. 387), dass sich diese Züge neben einer bacchischen Darstellung und neben anderen bacchischen Ausrufen finden, so dass sie theils sich diesen anschliessen, der Name *OINIES* aber sich auf einen Satyr beziehen möchte.]

Onesimos, s. Euphronios.

Panphaios.

Der Name dieses Künstlers findet sich auf den Vasen in sehr verschiedener Weise geschrieben, ohne dass es gerechtfertigt wäre, deshalb auf eine Verschiedenheit der Person zu schliessen. Er lautet theils Panthaios, theils Panphaios, daneben aber auch Panphanos, Phanphaios, und auf denselben Künst-

ler werden wir auch den auf zwei Vasen vorkommenden Pamaphios beziehen dürfen. Da nach Letronne [Rev. arch. V, 1, p. 126] die Form Panthaios gegen die Gesetze der griechischen Sprachbildung verstösst, dazu auch θ, Θ und ⊕ leicht aus Nachlässigkeit verwechselt werden konnten, so wird Panphaios als die Grundform des Namens betrachtet werden müssen, dessen Bildung von Boeckh (bei Panofka: über den Vasenbildner Panphaios, Berl. Akad. 1848, S. 225 ff.) ausführlich gerechtfertigt worden ist. Die übrigen Formen erklären sich leicht theils aus der Nachlässigkeit des Malers, theils aus den Modificationen der Aussprache des gewöhnlichen Lebens.

Unter den Gefässen dieses Künstlers überwiegen der Zahl nach die mit rothen Figuren und unter diesen wiederum die Trinkschalen, mit deren Beschreibung wir beginnen:

1) in München (N. 439): *A.* Herakles knieend mit dem Löwen ringend; über diesem an einem Oelbaum hängt der Köcher, hinter Herakles Schwert und Mantel. Rechts eilt nach der Mittelgruppe zurückblickend ein Jüngling davon, links ebenso Athene; noch weiter links kniet ein bärtiger Krieger mit Helm und Lanze. Die Mittelgruppe ist grösser als die übrigen Figuren. *B.* Fünf nackte Männer in lebendiger Bewegung, einer davon mit einer grossen Amphora, ein anderer mit einem Weinschlauch. Unter dem einen Henkel eine Birne. Innen ein tanzender Krieger, sehr ergänzt. Auf dem Rande des Fusses *ΓΑΝΦΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ*. Buchstaben, die keinen Sinn geben, finden sich auch zwischen den Figuren. Wahrscheinlich ist diese Schale die fragmentirte Candelori'sche, also aus Vulci, deren Fuss mit der Inschrift Gerhard Rapp. vulc. n. 712 erwähnt.

2) aus Vulci, im brittischen Museum (n. 834): *A.* Ein nackter bärtiger Mann wird von zwei geflügelten Dämonen von der Erde aufgehoben. Sie sind gerüstet mit Harnisch, Schwert, Helm und Beinschienen, und wahrscheinlich als Schlaf und Tod zu erklären (nach Anderen als Windgötter), welche den Leichnam des Memnon entführen. Demnach würde die Frauengestalt in lebhafter Bewegung auf der einen Seite für Eos zu halten sein, während auf der andern Seite Iris mit dem Heroldsstab herbeieilt. *B.* Sieben Amazonen, die sich zum Kampfe bereiten, zwei darunter als Bogen-

schützen gerüstet, die mittlere im Begriff, sich die Beinschienen anzulegen, die übrigen in mehr oder minder schwerer Bewaffnung. Innen ein Silen mit dem Trinkhorn. Am Fusse die Inschrift *ΠΑΝΘΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*: Birch in der Archäologia XXIX, p. 139 sq.; Gerhard Aus. Vas. III, 221—222; Panofka, der Vasenbildner Panphaeos Taf. 4 (Berl. Akad. 1848).

3) aus Vulci, einst bei Baseggio [Cat. of vases n. 15]: auf jeder Seite der beiden Henkel, und mit den Köpfen diesen zugewendet, je ein geflügeltes Ross; auf den von ihnen freigelassenen Feldern der beiden Aussenseiten, je vier zum Kampfe sich rüstende und ausziehende Krieger und ὁ παῖς καλός. Innen ein im Laufen sich umblickender Silen mit Schlauch und Trinkhorn, und rings herum die Inschrift, wie 1: Panofka T. 2.

4) aus Vulci, früher bei Durand (n. 117), jetzt im brittischen Museum (n. 817): Flügelrosse, wie in N. 2, aber in entgegengesetzter Richtung; zwischen denselben: *A.* Der bärtige langbekleidete Dionysos mit zwei Rehfellen über den beiden Armen zwischen zwei nackten bärtigen Satyrn, alle in lebendiger Bewegung; *B.* Krotalistria zwischen zwei tanzenden Satyrn. Zwischen den Figuren sehr zahlreiche Inschriften ohne Sinn. Um den Fuss herum der Name des Künstlers, wie in N. 1: Panofka T. 3.

5) aus Vulci, im brittischen Museum: *A.* Ein Krieger seinen Gegner tödtend und zwei andere, Lanzen gegen geflügelte Rosse werfend; *B.* sieben Silene, wovon fünf aus Amphoren zechen, zwei ithyphallische tanzen; innen ein Krieger mit einem Pferde. Die Inschrift am Fuss, wie N. 1: Panofka S. 220, N. 4.

6) aus Vulci, früher bei Canino, später bei Blacas: *A.* Ein bärtiger Mann mit kurzem Chiton und Petasus (für Hermes erklärt) auf einem Felsen sitzend und die Leier spielend; dabei die Inschrift *ΝΟΣ. VΝΘΙΟΣΕΠΟΙΕΝΟΣΕΝΟΝ* (oder *ΠΟΝ*); *B.* drei ithyphallische Satyrn und drei Mänaden. Innen eine nackte Frau in obscöner Stellung, in jeder Hand einen Phallus haltend; rings herum *ΠΑΝΘΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*: Mus. étr. de Canino n. 1303; de Witte Cat. étr. n. 17. Dass die erste Inschrift, wie die zweite, einen Künstlernamen enthält, scheint nicht zu bezweifeln, doch ist er, wie so

manche andere gerade auf Trinkschalen, corrupt, und *Νοσύμφιος* nach Panofka's Meinung (S. 235) rechtfertigt die von diesem vorgeschlagene Deutung als „Sinnverfinsterer“ nur insofern, als uns dieser Name über den Sinn der Inschrift nicht aufklärt. Das Ende desselben *OSENON* deutet Welcker *ὡς ἦν οὖν* (Rhein. Mus. I, S. 323).

7) aus Vulci, einst bei Canino (Mus. étr. n. 1116): Aussen zehn nackte Figuren mit Amphoren und Trinkhörnern; innen ein nackter Jüngling auf einem Schlauche reitend. Die Inschrift, wie N. 1, um den Fuss herum.

8) bei Campana (Ser. IV, n. 642): *A.* zwei bärtige Bogenschützen, jeder ein Pferd führend, und sich umblickend, wo neben den Pferden zwei unbärtige Krieger, vielleicht Amazonen, mit lebhaft erhobener Rechten laufen; *B.* zwei Gruppen einer Figur zu Pferde und einer zu Fuss im Beginne des Kampfes (wie es scheint, Amazonen und Griechen), und Reste von den Figuren eines Bogenschützen und eines Kriegers. Innen eine nackte Frau, die ein Kissen auf ein Bett legt. Von der Inschrift am Fusse ist nur .. *OSEΓOIESEN* erhalten, doch lässt die Form der Vase und der Styl der Zeichnung keinen Zweifel über die Ergänzung.

9) ebenda (n. 665), ohne Grund als Odysseus und Diomedes mit den Rossen des Rhesos bezeichnet, während ein wenig charakterisirter Amazonenkampf, auf beide Aussenseiten vertheilt, dargestellt scheint. Innen ein Jüngling mit einem Stabe und einem Schlauche auf der Schulter und ein bärtiger Mann mit Stab und Trinkschale. Die Inschrift am Fusse lautet *ΓΑΝΦΑΝΟS* (so) *ΕΓΟ⁝ΊSEN*.

10) einst bei Canino, jetzt im Louvre; zwischen je zwei grossen Augen: *A.* ein junger nackter Krieger, der einen zur Erde gefallenen Speer aufhebt; *ΕΓΙΚΤΕΤΟS*; *B.* ein Bogenschütz, der einen Pfeil aus seinem Köcher nimmt; *ΕΓΡΑΦSEN*; innen ein Mann, der in eine Oenochoe ein Bedürfniss verrichtet; *ΓΑΜΑΦΙΟS ΕΓΟΙΕSEN*: [Dubois Vases de Canino n. 174, wo nach de Witte aus Versehen *Παμδορος* gedruckt ist].

11) aus Vulci, im berliner Museum (n. 1607): *A.* Gegenüber einem langbekleideten Flötenspieler, der den Beutel am Arm trägt und die Doppelflöte mit den Phorbeia am Munde befestigt hat, erscheint ein nackter Athlet, der im

Springen einen Stab schwingt. Es folgt ein zweiter Flötenspieler, dem gegenüber ein anderer Athlet mit dem Diskus in der erhobenen Linken steht; ein dritter, von ihm abgewendet, ist beschäftigt, sich den Cestus anzulegen. Zu beiden Seiten der mittleren Figur *EΓIK — TETOS*; *B.* ein Jüngling mit enger Jacke, Schurz und langen Stiefeln, beschäftigt, zwei Pferde zu zügeln; darüber *EAPAΦSEN* und *KAΓOS*. Innen ein bärtiger Silen mit einem halbleeren Schlauche in der Linken und im Vorschreiten sich umblickend; der Name *ΓAMAΦIOS* vor und hinter der Figur wiederholt: Gerhard Aus. Vas. IV, 272.

12) eine im Bull. d. Inst. 1842, p. 167 flüchtig erwähnte Schale; aussen zwischen je zwei Augen: *A.* ein Ziegenbock und *B.* ein böotischer Schild. Die Inschrift am Fusse scheint nach der mir vorliegenden flüchtigen Zeichnung die gewöhnliche, wie auf N. 1.

13) aus Vulci, im Museum Gregorianum (II, t. 69, 4): Aussen je zwischen zwei grossen Augen: *A.* ein nackter Jüngling, im Springen einen Stab schwingend; *B.* ein nackter Jüngling, sich bückend, nur halb erhalten. Innen ein Jüngling mit leichter Keule in der Rechten, und im Laufen sich umblickend, wobei er sich durch die über den linken Arm gehängte Chlamys gegen einen Angriff zu decken scheint; ringsherum *ὁ παῖς καλός*. Die gewöhnliche Inschrift am Fusse, über den bemerkt wird, dass er vielleicht nicht ursprünglich zur Vase gehöre, indem die Paläographie des Namens und der Inschrift des Innenbildes verschieden seien. Allein der mehr archaisirende Styl des letztern unterscheidet sich gleichfalls von dem der Aussenbilder und der Vergleich der ersten Figur mit einer entsprechenden auf N. 11, und vielleicht der zweiten mit einer andern auf N. 10 scheinen für die Richtigkeit der Zusammensetzung zu sprechen.

Nur ein Innenbild haben die folgenden Trinkschalen:

14) aus Vulci, einst bei Canino (Mus. étr. n. 1513): ein nackter Mann auf einem Felsen sitzend, mit einem Horn in der Hand. Die Inschrift lautet nach der Tafel bei Canino *ΓANΘAIOS EΓOIESEN* (nicht *Θ*, wie de Witte angiebt).

15) im Museum Casuccini zu Chiusi, ungenau abgebildet im Mus. Chius. II, t. 133: nicht eine Frau, sondern ein nack-

ter Jüngling mit einem Becher auf der Rechten, im Vorschreiten sich umblickend. Rings herum die Inschrift.

16) aus Vulci, einst bei Canino: ein nackter Mann mit dem Unterkörper in einem Bade stehend (nach Panofka n. 12, halb von einer Mauer verdeckt), auf dessen Rand mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *ΠΑΝΘΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ* gemalt ist (so nach de Witte, nicht *ἐποιε* oder *ἐποιει*, wie Clarac p. 165 und 264 angiebt): [Dubois Vases de Canino n. 239].

17) aus Etrurien, im berliner Museum (n. 1665): ein Pferd, in der Mitte stark restaurirt; um dasselbe herum *ΠΑΝΦΑΟΣ* (so) *ΕΠΟΙΕΣΕΝ*: Panofka Taf. 1.

18) aus Vulci: ein bärtiges Gorgoneion und um dasselbe herum die Inschrift *ΠΑΝΘΑΙΟΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ*: Bull. d. Inst. 1844, p. 100.

Unter den Gefässen von anderer Form steht vereinzelt da:

19) ein Stamnos (Olla) aus Caere, im brittischen Museum (n. 789): Herakles, *ΗΕΡΑΚΛΕ* (r.), nackt mit Acheloos, *Α+ΕΛΟΙΟΣ* (r.), ringend, dem er sein grosses Horn von der Stirn zu brechen im Begriff ist. Acheloos ist mit menschlichem Oberkörper bis zur Brust gebildet, an welche sich ein grosser Fischleib anschliesst. Darüber *ΦΑΝΘ .... ΕΠΟΙΕΙ*. ℞. Ein nackter bärtiger Satyr, die Doppelflöte blasend und ihm gegenüber eine Bacchantin, *ΟΡΕΙΘΥΑ* (r.), langbekleidet, mit einem Pantherfell über den Schultern, einem epheubekränzten Pileus auf dem Haupte, und in der Rechten einen thyrsusartigen Baumzweig, in der erhobenen Linken Krotalen haltend: Gerhard Auserl. Vas. II, T. 115; Panofka T. 5.

Ebenfalls aus Caere stammen (20—21) zwei Amphoren der Campana'schen Sammlung (Ser. VIII, n. 70. 71), die sich in der Form und zum Theil in der Vertheilung des Bilderschmuckes denen des Nikosthenes anschliessen, allerdings mit dem Unterschiede, dass die Figuren roth und in einem mit den bisher betrachteten Vasen übereinstimmenden Style ausgeführt sind:

20) in der Mündung schöne Palmettenverzierung; auf den Henkeln je ein nackter Krieger mit dem Helm auf dem Haupte; auf dem Halse eine kurzbekleidete Figur (mit enger Jacke und kurzem Rock) ohne Andeutung der weiblichen Brust, aber mit Frauenmütze und Armband, in jeder Hand

einen Delphin beim Schwanz haltend und so im Laufe sich umblickend; auf beiden Seiten wiederholt. Am Körper: Chiron, *+IPON*, als vollständiger Mann im Mantel mit angesetztem Pferdekörper gebildet und einen Baumzweig mit aufgehängten Hasen auf der Schulter tragend, hält auf seiner Rechten den in einen Mantel eingewickelten kleinen Achilles, *A+IVEVS* (*r*.). ℞. Menelaos, *MENEV⁝OS*, gerüstet mit Panzer, Beinschienen und dem über das Gesicht gezogenen Helm, zückt das Schwert gegen Helena, *HEVENE*, die sich umwendend um Gnade bittet. Darüber *ΘAFΘAIOS EΠOI-ESEN*.

21) In der Mündung schöne Palmetten, auf den Henkeln je ein nackter bekränzter Jüngling, mit einer Binde um den Schenkel, einem Kranze um die Schultern und mit Kränzen und Zweigen in den Händen. Am Halse: eine nackte Frau mit einer Mütze, geschmückt mit Halskette und Armband, und auf einem Kissen sitzend, bindet sich den Schuh an den linken Fuss. ℞. Eine Frau in gleicher Handlung, aber halb stehend; vor ihr ist der Flötenbeutel, hinter ihr ein Gewand aufgehängt. Am Körper: eine langbekleidete Bacchantin, eine Schlange in der Linken haltend, fasst einen bärtigen Satyr beim Kopf, der wie bittend vor ihr knieet; darüber *ΦANΦAIOSEΠOIEI*. ℞. Eine Bacchantin mit thyrsusartigem Zweige von einem ithyphallischen Satyr umfasst.

Die Verbindung rother und schwarzer Figuren finden wir

22) auf einer Trinkschale der Campana'schen Sammlung. Aussen zwischen je zwei grossen Augen *A*. ein Becken auf hohem Fusse, darüber die Inschrift *ΠANΘAIOSEΠOIE≶EN* gravirt; *B*. der Minotauros mit erhobenen Händen, roth auf schwarzem Grunde; innen ein Krieger mit Schild, Speer und Helm, schwarz auf rothem Grunde.

Endlich bleiben noch die Gefässe mit schwarzen Figuren zu betrachten übrig. Es sind:

23) eine Hydria aus Vulci von sehr sorgfältiger Ausführung, früher bei Durand (n. 91), später bei W. Hope, jetzt im brittischen Museum (n. 447*): Der bärtige Dionysos mit Kantharos und Epheuzweig zwischen zwei Satyrn und zwei Bacchantinnen. Einer der ersteren spielt die Flöte, der andere die Leier. Von den Frauen trägt eine ein Reh auf den

Schultern, die andere hat die Krotalen. Die Inschrift darüber lautet *ΓΑΝΘΑΙΟS ΜΕΓΟΙΕSΕΝ.* — In dem obern Bilde ist ein Viergespann, ein Reiter und ein Gymnasiarch dargestellt; unter dem Hauptbilde ein Löwe und ein Eber.

24) eine Hydria gleicher Herkunft, oder specieller aus Toscanella und von gleich sorgfältiger Ausführung, einst bei Beugnot (n. 37), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Herakles und Iolaos auf einer Quadriga, begleitet von Athene, Apollo und Hermes, welche neben und vor den Pferden schreiten, darüber die Inschrift wie N. 23. In dem obern Bilde Herakles unter einem Baume mit dem Löwen ringend, zwischen Athene und Iolaos, welche zur Seite sitzen.

25) Trinkschale aus Vulci, im Museum Gregorianum (II, t. 66, 4). Zwischen je zwei grossen Augen: *A.* Herakles, die fliehende Amazone mit dem Schwerte ereilend. *B.* Viergespann, von vorn gesehen; darüber die Inschrift wie N. 1 (die Eris gehört zu der Schale IV, 3 der Tafel): Panofka Taf. 1, 5.

26) Trinkschale bei Campana (Ser. IV, n. 87): Zwischen je zwei grossen Augen der bärtige Dionysos mit Kantharos und Rebzweig gegenüber der Ariadne, auf beiden Seiten wiederholt, einmal mit der Inschrift .... *ΑΙΟS ΕΠΟΙΕSΕΝ.* Innen ein bärtiges Gorgoneion.

Die Form der Amphoren N. 20 und 21 deutet auf eine Verwandtschaft mit Nikosthenes und es ist daher nicht zu übersehen, dass sie aus Caere stammen, während die Trinkschalen in Vulci gefunden sind, so dass sich also auch hier dieselbe Erscheinung wie bei Nikosthenes wiederholt.

Peithinos.

Grosse vulcentische Schale des berliner Museums mit rothen Figuren in strengem Style. Aussen: *A.* Drei Jünglinge, je einem Mädchen gegenüberstehend; *B.* vier Paare von Jünglingen und Mädchen, zu denen sich noch ein Jüngling gesellt, in vielfach an das Obscöne streifender Gruppirung; im Felde *KALOS, KALE, KALOS HOΠAIS, NAIXI,* mehrfach wiederholt; unter den Henkeln ein Sessel mit einem Thierfell bedeckt und ein Hund. Innen: Peleus, *ΠELEVS,* mit Thetis, *ΘEΘIS,* ringend, deren Verwandlungen durch drei Schlangen und einen Löwen angedeutet sind; ringsherum *ΠEIΘINOS EΛΡΑΦSEN AΘENOΔOTOS KAΛOS:* Gerhard

Trinkschalen T. 9, 14 und 15; Panofka Vasenmaler I, 1. 2. Da der Name deutlich auf der Vase steht und gut griechisch ist, so ist kein Grund vorhanden, ihn mit R. Rochette (p. 56) in *ΓΟΘΕΙΝΟΣ* zu verwandeln, und damit fällt auch die Stütze für seine weitere Vermuthung, dass auf einer vulcentischen Schale des brittischen Museums (n. 813 = Durand n. 107) mit bacchischen Darstellungen in der Inschrift *ΓΟΣΕΝΟΣ ΝΟΣΕ ΗΟΣΕ* der Name desselben Künstlers *ΠΟΘΕΙΝΟΣ ΕΓΟΕΣΕ* verborgen sei. Ebensowenig lässt sich die Meinung Panofka's begründen, dass wegen der Gleichheit des Styls und des Fundortes zwei andere Vasen (1: Gerhard, Trinksch. 8, 2; 10 u. 11; 2: Panofka Tod des Skiron) demselben Künstler beizulegen seien.

[Phaunos, s. Phrynos.]

Pheidippos, s. Hischylos.

Philtias.

Vulcentische Schale mit rothen Figuren von schöner Zeichnung in München (N. 401). *A.* Alkyoneus, *ΑΛΚΥΟΝΕΥΣ* (r.), ein nackter bärtiger Riese, liegt schlafend auf ein Polster gelehnt auf der Erde; vor ihm die Inschrift *ΦΙΛ ΤΙΑΣΕΔΡΑΦΣΕΝ* (r.). Herakles, *ΗΕΡΑΚΛΕΣ* (r.), mit dem Löwenfell über dem Chiton, der Keule in der Rechten, eilt auf ihn zu, indem er die Linke gegen Hermes, *.ΕΡΜΕΣ* (r.), ausstreckt, der hinter dem Schlafenden in lebendiger Bewegung erscheint. Hinter diesem *ΔΕΙΝιαδΕΣ εΓΟΙεΣΕΝ*. *B.* Herakles, *ΗΕΡΑΚΛΕΕΣ* (r.), nackt, hat mit beiden Händen den Dreifuss gefasst, den der ihm gegenüberstehende ebenfalls nackte Apollon, *αποΛΛΟΝ*, ihm zu entreissen strebt; hinter Herakles dessen Köcher. Im Innern ein bärtiger Satyr mit Trinkhorn. Publicirt von Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1853, S. 137, T. 5. 6. Während hier die Lesart des Namens Philtias sicher ist und kein Grund vorliegt, ihn als Phintias zu deuten, ist es bei einer zweiten Vase zweifelhaft, ob wir überhaupt denselben Maler zu verstehen haben. Es ist eine vulcentische Hydria mit rothen Figuren im brittischen Museum N. 720, in deren Hauptbilde drei nackte Jünglinge mit Wassergefässen am Brunnen nebst einem auf seinen Stab gestützten bärtigen Manne dargestellt sind; über ihnen *ΜΕΛΑΚΛΕΣ ΚΑΛΟΣ*. Im obern Bilde sehen wir zwei Figuren gelagert, die eine bärtige mit zwei Trinkschalen, die andere unbärtige mit der Leier. Die Künstlerinschrift

darüber ward im Mus. étr. de Canino n. 551 *ΦITIΛSEΓΡΛΦSEN* gelesen, während nach dem englischen Katalog nur *ITIΛS* erhalten scheint, das sich in *Κρίτιας* oder *Κλίτιας* (C. I. 8314) ergänzen lässt.

Phrynos.

Vulcentische Schale mit schwarzen Figuren, einst in der Durand'schen (n. 21), jetzt in der Blacas'schen Sammlung. Der Fuss scheint nach de Witte's Bemerkung nicht ursprünglich zu dieser Vase zu gehören. Spuren antiker Restaurationen im Innern sind nebst den Resten des Bildes von dem modernen Restaurator verdeckt, der auf dasselbe ein kleines Relief gesetzt hat, Hermes darstellend, wie er den kleinen Dionysos der Amme übergiebt. Aussen: *A.* Herakles von Athene vor den Thron des mit dem Dreizack versehenen Poseidon (?) geführt; darunter *ΦΡVΝΟS ΕΠΟΙΕSΕΝ ΧΑΙΡΕΜΕΝ*; *B.* Geburt der Athene; neben dem Thron des Zeus Hephaestos mit dem Hammer; darunter *ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΜΕ ΝΑΙΧΙ*: Élite céram, I, pl. 56. Campanari (Atti d. Acc. rom. VII, p. 92) las irrthümlich *Φαῦνος*. Die von Bergk (Zeitschr. f. Altw. 1847, S. 169) vorgeschlagene Deutung des Ausganges der ersten Inschrift als Abkürzung von *Χαιρεμένους* wird von de Witte mit Recht abgewiesen; vgl. C. I. 8315.

Pistoxenos.

Eine Schale aus Caere, einst in Capranesi's Besitz, mit der Inschrift *ΠΙSΤΟΧSΕΝΟS ΕΠΟΙΕSΕΝ* wird ohne nähere Beschreibung von Campanari (p. 91) erwähnt. Später hat sich der Name noch einmal in Verbindung mit dem des Epiktetos auf einer fragmentirten capuanischen Vase mit rothen Figuren gefunden. Auf der einen Seite ist der bärtige Dionysos dargestellt, mit Kantharos und Weinrebe, neben einem Silen mit einem Schlauche, der ein ithyphallisches Maulthier streichelt; auf der andern ein Silen mit Thyrsus, hinter zwei Maulthieren herschreitend; im Felde *ΠΙSΤΟ+SΕΝΟS ΕΠΟΕSΕ* und *ΕΠΙΚΤΕΤΟS ΕΓΡΑΦSΕΝ*: Minervini Monum. di Barone p. 37.

[P]oltos, s. Euxitheos.

Polygnotos.

Zwei Gefässe von der gewöhnlich Stamnos genannten Form, beide mit rothen Figuren. Das erste aus Vulci, einst in Durand's Besitz (n. 362), jetzt in Brüssel, bezeichnet de Witte (p. 496) als in nachlässigem Styl gearbeitet, welchen R. Ro-

chette (p. 56) dem campanischen verwandt nennt. Dargestellt sind zwei Kentauren im Kampfe gegen Kaineus, *KAINEVS*, darüber *ΠOLVΓNOTOS EΓPAΦEN*; ℞. Bacchantin zwischen zwei Satyrn. — 2) Im brittischen Museum (n. 755), in edlem und freiem Styl: zwei mit dem Rücken gegen einander gewandte Frauen schmücken jede das Haupt eines Opferrindes mit den heiligen Binden; neben jedem derselben steht auf niedriger Basis ein hoher Dreifuss; über den Frauen *ΠOVV-ΔNOTOS* || *EΔPAΦEN*. ℞. Einem bärtigen, in seinen Mantel gehüllten Manne mit Scepter tritt eine Frau mit Krug und Schale gegenüber, hinter der ein ebenfalls bärtiger Mann und noch eine Frau sichtbar sind: Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 243.

Prachias oder Praxias.

Kleine zweihenklige Vase aus Vulci, mit rothen, nachlässigen Figuren aus der Zeit des Verfalls, auf welcher zuerst Orioli den Namen des Malers nachwies und R. Rochette (S. 57) mittheilte. Auf der einen Seite ist Peleus, *ΠELES*, dargestellt, mit dem kleinen Achilles in den Armen, dazu die Inschrift *ΓPA+IAS EΓPAΦSE*, auf der andern Chiron, *ΦIPON*, ebenfalls mit dem kleinen Achilles, *AΦILES* (*r.*). Auf einem der Henkel *APNΘE* (*r.*): Mus. étr. de Canino n. 1500. Nach Panofka (Vasenm. S. 182) soll auch die Künstlerinschrift (und zwar *ΠPA+IAΣ EΓPAΣΦE*) auf einem der Henkel stehen. Statt aber mit ihm einer eingebildeten Anspielung wegen Prakias zu lesen, erscheint es angemessener, den gewöhnlichen Namen Praxias zu erkennen, indem das *S* leicht durch Nachlässigkeit ausgefallen oder auch von dem Abschreiber übersehen sein kann, weshalb de Witte (S. 496) eine nochmalige Prüfung der Inschrift empfiehlt.

Priapos.

Vulcentische Schale mit schwarzen Figuren, einst in der Durand'schen (n. 882), jetzt in der Blacas'chen Sammlung; aussen auf der einen Seite ein laufender Löwe, auf der andern *ΓPIAΓOS EΠOIESEN*: de Witte p. 496; Panofka Vasenbildner S. 183.

Psiax, s. Hilinos.

Python.

Die beiden Vasen, auf denen der Name Python erscheint, sind in sehr verschiedenartigem Style gearbeitet. Die erste

ist eine Trinkschale aus Vulci, jetzt im brittischen Museum (n. 823), und zeigt uns rothe Figuren in dem noch nicht von alterthümlicher Strenge gänzlich befreiten Style. Dargestellt ist *A.* Herakles mit der Löwenhaut über dem kurzen Chiton, dem Köcher an der Seite, wie er den schon aus zwei Wunden blutenden Aegypter Busiris, der mit erhobenem Arme nach rückwärts fällt, bei der Kehle fasst, während er mit der Keule zu einem neuen Schlage ausholt. Von dem Altar weg, der hinter dieser Gruppe sichtbar ist, fliehen nach jeder Seite zwei Aegypter, hinter Busiris einer mit der Oenochoe, während dem andern wahrscheinlich die am Boden liegende Lyra gehört. Der erste hinter Herakles trägt um den Mund die Phorbeia, auf dem Rücken den Flötenbeutel, der andere ein Opfermesser, während zu seinen Füssen noch ein Opferkorb steht. Alle, in ihren Zügen an den nubischen Gesichtstypus erinnernd, sind mit kurzem Chiton und einer Art enganliegender Jacke über demselben bekleidet, und tragen Kränze über dem kurzen Haar; nur Busiris ist ohne einen solchen und ganz kahlköpfig gebildet. Ueber dem Bilde *ΓVΘONEΓOIESEN.* *B.* Symposion: ein liegender bärtiger Mann reicht einem Knaben eine Trinkschale, der sie aus der Oenochoe füllt; zu Füssen eines zweiten liegenden Mannes, der seine Schale beiseite gestellt hat, steht eine Flötenspielerin; eine dritte liegende Figur, aus einer Schale trinkend, ist nur im Profil sichtbar. Darüber *EΓIKTETOS EΓPAΘSεν.* Innen: ein Jüngling mit den Phorbeia die Doppelflöte blasend und eine tanzende Mänade mit Krotalen: Mus. étr. de Canino n. 572; Micali Ant. Mon. t. 90, 1; Panofka Vasenbildner T. 3, 4.

Die zweite Vase von lucanischer Fabrik, ein Krater im Besitz des Lord Carlisle, zeigt den entwickeltsten Styl unteritalischer Vasenmalerei, gelbe Figuren mit mancherlei anderen aufgesetzten Farben: Das Hauptbild stellt die Apotheose der Alkmene dar. In der Mitte erhebt sich der Scheiterhaufen aus sechs Schichten Holz gebildet, über denen sich ein Sitz in der Weise eines breiten Altars erhebt. Amphitryon, *AMΦITPYΩN*, bärtig, mit kurzem Rock und leichter Chlamys steht zur Seite, im Begriff mit zwei Fackeln das Holz anzuzünden. Ihm entspricht auf der andern Seite Antenor, *ANTHNΩP*, ein Jüngling mit spitzer Mütze, kurzem

Rock und Chlamys; auch er mit zwei Fackeln: mitten im Anzünden jedoch scheint er durch ein plötzliches Ereigniss unterbrochen zu sein; erstaunt blickt er nach Alkmene, *ΑΛΚΜΗΝΗ*, die nicht als Leichnam, sondern in lebendiger Bewegung auf dem Scheiterhaufen sitzend erscheint, in reichem Untergewande mit dem vom Hinterhaupte herabfallenden Schleier und dem Mantel um die Hüften. Mit erhobener Rechten blickt sie nach oben, wo über Antenor die halbe Figur des Zeus, *ΖΕΥΣ*, sichtbar wird. Ruhig hält er das Scepter in der Rechten: zwei Blitze unten am Scheiterhaufen thun kund, dass er den Sterblichen seinen Willen schon offenbart hat; jetzt giebt er mit der Linken weitere Befehle. Alkmene ist bereits mit einer durch weisse Punkte angedeuteten Wolke umgeben, um welche sich ein farbiger Regenbogen herumzieht. Ausserdem aber giessen von oben zwei halb sichtbare Mädchengestalten, die Hyiaden, Wasser aus Urnen auf den Scheiterhaufen herab. Noch eine andere weibliche Halbfigur, *ΑΩΣ* (Eos?), mit einem Spiegel (?) ist dem Zeus gegenüber, gerade über Amphitryon sichtbar. Der Name des Künstlers, *ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ*, findet sich, gerade wie der des Assteas, über dem Bilde unter einem Streifen von Epheublättern. ℞. Ein Jüngling, wohl Bacchus selbst, zwischen zwei Bacchantinnen; darüber drei Halbbilder, erklärt als Semele zwischen einem Satyr und einem Silen: Nouv. Ann. d. l'Inst. I, p. 487 sqq.; pl. B; Mon. inéd. pl. X.

Die Verschiedenheit des Styls der beiden Vasen muss allerdings die Annahme von zwei gleichnamigen Künstlern begünstigen; allein trotzdem wage ich dieselbe nach den in der Einleitung dargelegten Gesichtspunkten keineswegs als unumstösslich hinzustellen.

Sakonides.

Ueber eine Schale ohne Figuren, s. unter Tlepolemos, Nr. 3; eine zweite s. unter Hischylos, Nr. 1. — Eine dritte Schale mit rothen Figuren, aus Vulci, ist mit der Candelori'schen Sammlung nach München (N. 27) gekommen; aussen *A. ΣΑ-ΚΟΝΙΔΕΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝΕΜΕ*; darüber ein Frauenkopf mit rothem Kopfband, Ohrringen und Halsband; *B. +ΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΝΕΔΙ*, darüber ein ähnlicher Frauenkopf. Ueber die Form des Namens vgl. C. I 8298. Ebenso wie die Form Takonides auf falscher Lesung beruhte, möchte Slakonides,

wie auf Nr. 1 stehen soll, sich bei erneuerter Prüfung des Originals als Irrthum herausstellen.

Sikanos (Silanion).

Teller aus Vulci, einst im Besitz des Fürsten von Canino, von Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 390) im Jahre 1843 in Siena und bald darauf in Rom gesehen: Artemis in schnellem Laufe vorschreitend, in der vorgestreckten Linken den Bogen, in der nach hinten ausgestreckten Rechten eine Blume haltend; rothe Figur in strengem Style; vor ihr: *SIKANOS EΠOIESEN.* Offenbar dasselbe Bild ist es, welches Braun (Bull. d. Inst. 1844, 44) beschreibt als eine Arbeit des Silanion. Welcker's Lesart wird durch eine mir vorliegende Zeichnung bestätigt.

[Simon.

Dass die Inschrift *SIMON HΛEITAΣENO HVVS HΓONOV* auf einer jetzt im brittischen Museum befindlichen vulcentischen Hydria (de Witte Cat. étr. n. 103) *Σίμων Ἥλειτα Ξένου (?) υἱὸς ἐπόνου* (für *ἐπόνει*) zu lesen sei, wird von de Witte, der diese Ansicht zuerst aufstellte, jetzt selbst in Zweifel gezogen: p. 388.]

Sokles.

Schale aus Vulci (?); im Innern schwarz gemalt *HEPAKLES*, den Hals des Löwen umfassend, dem er mit der Rechten das Schwert in die Brust stösst. Aussen Palmetten neben den Henkeln, dazwischen *SOKΛES EΠOIESEN*: Bull. d. Inst. 1844, p. 81; Arch. Zeit. 1844, S. 316. Ein Teller (oder eine Schale) aus Chiusi mit der Inschrift *SOKΛEES EΠOIESEN* wird erwähnt von François: Bull. dell' Inst. 1851, p. 171.

Sosias.

Verfertiger einer in Vulci gefundenen, jetzt in Berlin (N. 1030) befindlichen, leider etwas fragmentirten Trinkschale mit rothen Figuren, von strengem, äusserst sorgfältigem Style. *A.* Vier Götterpaare auf Stühlen sitzend, deren Sitze mit Thierfellen bedeckt sind; zuerst nach rechts vom Beschauer gewendet Zeus und Hera, beide mit dem Scepter und Trinkschalen in der Rechten; vor ihnen Hebe, *H...*, geflügelt, aus einer Oenochoe eingiessend; ihnen gegenüber Poseidon mit dem Dreizack und Demeter mit einem grossen Fisch in der Linken, ebenfalls mit Schalen. Die folgenden, sehr fragmentirten Paare sind wahrscheinlich Hephaestos und Aphro-

dite, *AΦ*..., und Dionysos mit Rebzweig und Kora. *B.* Auf der andern Seite schliessen sich zunächst die drei Horen an, *HOPAI* (*r.*) und *KALOS* (*r.*), stehend, mit grossen Zweigen; dann wiederum ein sitzendes Paar, Hestia und Amphitrite, *HESTIA* und *AΘΦITPITA* (*r.*), die erste verschleiert, die zweite mit einem thyrsusartigen Stabe, beide mit Schalen. Es folgt Hermes, *HEPMES* (*r.*), mit dem Caduceus, und einen Widder in den Armen tragend; er blickt zurück nach Artemis, *AP-TEMIS* (*r.*), die langbekleidet und verschleiert mit der Leier in der Linken ihm folgt, von einem Reh begleitet. Den Zug schliessen Herakles, *HEVΦKLE*, mit der Löwenhaut über dem Chiton, mit Köcher und der Keule, die Rechte wie erstaunt erhebend, und eine langbekleidete Frau mit verschleiertem Hinterhaupte und langem Stabe oder Scepter, weit ausschreitend. Unter dem Henkel hinter ihr ein weiblicher Kopf innerhalb eines Kreises. Innen: Patroklos, *ΓATPOKLOS*, verwundet und von Achilles, *A+IΛEVS*, verbunden. Patroklos, bärtig, mit schuppigem Panzer und das Haupt nur mit einer eng anliegenden Ledermütze bedeckt, wie sie vielleicht unter dem Helm getragen wurde, sitzt auf seinem Schilde, neben ihm liegt der Pfeil, der wahrscheinlich aus der Wunde im linken Arme gezogen ist. Von Schmerz gequält, wendet er sein Gesicht weg, während er mit der Rechten das eine Ende des Verbandes hält, den Achilles, im Schuppenpanzer und Helm vor ihm kauernd, mit grosser Sorgsamkeit anlegt. Auf dem Fusse der Vase ist mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *SOSIAS EΓOIESEN* gemalt: Mon. dell' Inst. I, t. 24—25; cf. Ann. 1831, p. 426—27; Müller und Oesterley D. a. K. T. 45; unter Hinzufügung einiger später gefundenen Fragmente: Gerhard Trinkschalen Taf. 6 und 7. Man hat behaupten wollen, dass sich in dem Bilde im Innern eine andere Hand als in denen der Aussenseite zeige, in welchen ein herber Archaismus herrsche. Doch begnügte sich hier vielleicht der Künstler wegen der Natur des Gegenstandes mit einer mehr conventionellen Darstellung, während in dem psychologischen Interesse des Innenbildes für ihn die Aufforderung lag, dasselbe durch eine bis ins Einzelnste gehende Durchbildung zu erschöpfen.

Statius.

Auf einem Kantharos aus der Provinz Basilicata mit schwar-

zem Firniss ohne Figuren ist, von einem Henkel zum andern laufend, folgende Inschrift gravirt: *ΣΤΑΤΙ.. ΕΡΓΟΝ ΚΛΟ-ΣΑΤΩΙ ΔΩΡΟΝ* (der letzte Buchstabe wegen Mangels an Raum über dem vorletzten): Bull. Nap. 1846. IV, p. 104; Arch. Zeit. 1847, p. 190; Jahn Einl. S. 129; C. I. gr. 8493. Die von der gewöhnlichen abweichende Fassung der Inschrift, so wie das Vorkommen italischer Namen wie Statius und Clovatus werden ihre Erklärung in der Besonderheit provincieller, übrigens sehr roher Fabrikation zu finden haben.

Taleides.

Schon im Anfange dieses Jahrhunderts ward eine Vase dieses Künstlers bekannt, eine bei Agrigent entdeckte, später in der Hope'chen Sammlung befindliche Amphora mit schwarzen Figuren von sehr archaischem Aussehen. *A.* Theseus mit kurzem Chiton und Thierfell bekleidet, im Begriffe mit dem Schwerte den auf das Knie sinkenden Minotauros zu durchbohren; als Zuschauer sind auf jeder Seite eine Frau und ein nackter Jüngling mit Speer gegenwärtig. Ueber der Hauptgruppe *TAVEIΔES EΓOIESEN*. *B.* Zwei sitzende Jünglinge halten die schon mit einem Gewicht belasteten Schalen einer grossen in der Mitte aufgehängten Waage, während zwischen diesen ein dritter bärtiger Mann, wie sie, mit einem engen langen Rocke bekleidet, auf die eine Schale eine zweite Last zu legen im Begriff ist. Darüber *KLITAPXOS KAVOS* und *TAVEIΔES EΓOIESEN*: [Lanzi Vasi etruschi t. 3]; Millin, Mon. inéd. II, 2—4; Gal. myth. 131, n. 490; vgl. Luynes bei de Witte p. 500. Die Darstellung der Rückseite findet sich ziemlich genau wiederholt und mit den gleichen Inschriften versehen auf einer kleinen gravirten Silberplatte, die in einem grossgriechischen Grabe gefunden sein soll: Bull. Nap. I, 109; Bull. dell' Inst. 1843, p. 52. Irre ich indessen nicht, so äusserte Braun, in dessen Besitz sie gelangt war, mir gegenüber einmal einen Zweifel an der Echtheit.

Die zwei folgenden Vasen des Taleides, ebenfalls mit schwarzen Figuren, stammen aus Vulci: 2) ein bauchiges Giessgefäss, welches ich kürzlich bei L. Valeri in Toscanella sah: Dionysos, *ΔIONSIOS* (*r.*), bärtig und epheubekränzt und ganz unbekleidet, sitzt auf einem viereckigen Sitze, einen grossen Becher mit der Inschrift *KAVIASKE*... auf seinem Schoosse haltend; vor ihm *+AIPEKAIΠIE*. (*r.*); hinter ihm *NEOKVEIΔESKAVOS*(*r.*);

ihm gegenüber auf einem Klappstuhl ein nackter bärtiger Mann, die Doppelflöte blasend; hinter ihm *TALE..........N*; die Figuren sind leider mehrfach restaurirt: Bull. dell' Inst. 1845, p. 37; Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 316. — 3) Schale im berliner Museum (N. 685): auf jeder Seite ein Schwan und darunter die Inschrift *TAΙ EIΔES⁝ΡOIESEN* und *TAEIΔES ΡOIEESEN*. — Unbekannt ist mir die Herkunft 4) eines Giessgefässes (nasiterno) in der Campana'schen Sammlung, ebenfalls mit schwarzen Figuren: Herakles mit dem Löwen ringend, hinter dem eine reich bekleidete Frau steht; Waffen und Chlamys sind im Felde aufgehängt; zwischen dem Löwen und der Frau: *TALEIΔES EΡOIESEN* (Catal. Sala H, 23).

Theozotos.

Vollkommen erhalten ist sein Name nur auf einem kleinen vulcentischen Trinkgefässe mit einem Henkel, früher bei Durand (n. 884), später in Paravey's Besitz. Dargestellt ist, schwarz auf rothem Grunde, ein Hirt mit einem Stabe und einer Art Peitsche, begleitet von zwei Hunden, der eine Heerde von funfzehn Ziegen vor sich her treibt, unter denen sich fünf von weisser Farbe finden. Darüber *ΘEOIOTOS MEΡOESEN*: Élite céram. III, pl. 84. — Sehr zweifelhaft erscheint es mir, ob nach dem Vorgange des Corp. inscr. gr. (8212 und 13) der Name dieses Künstlers in den Inschriften zweier ebenfalls vulcentischen Gefässe zu erkennen ist. Es sind 1) eine Amphora mit schwarzen Figuren in Berlin (N. 654): ein vollständig gewaffneter Krieger trägt einen verwundeten Gefährten auf dem Rücken aus dem Kampfe; ℞ zwei schreitende Krieger, die ihren Helm auf dem Speere tragen und zwischen ihnen ein Gefallener mit Schild und Streitaxt. Neben der ersten Gruppe finden sich die Buchstaben *HOE* und *OXEOTO*. — 3) Amphora mit rothen Figuren, früher im Besitz Canino's (Réserve étr. p. 12, n. 42): Herakles den Kerberos entführend; ℞. Viergespann. Die Inschrift wird in lateinischen Lettern angegeben: Oechto epoi.

Thypheithides.

Vulcentische Schale, früher im Besitz Durand's (n. 893), jetzt im brittischen Museum (n. 854). Im Innern eine laufende Hirschkuh, schwarz auf rothem Grunde (so!), *HOΡAIS KALOS*; aussen auf jeder Seite zwei grosse Augen, und zwischen ihnen ein Gegenstand, gleich einem umgekehrten Ke-

gel, roth auf schwarz; unter beiden Henkeln wiederholt *ΕΠΟΙΕSΕΝ ΘΥΦΕΙΘΙΔΕS*. Der Name wird von Keil Anal. epigr. p. 173 und im C. I. 8214 von *Θεοφείδης* oder *Θουφείδης* abgeleitet, weshalb die richtige Schreibung *Θουφειδίδης* sein würde.

Timagoras.

Die beiden bis jetzt bekannten Gefässe mit seinem Namen, Hydrien mit schwarzen Figuren, wahrscheinlich aus Caere, finden sich in der Campana'schen Sammlung: 1) (Ser. IV, n. 14): Herakles, mit dem Löwenfell über dem Chiton bekleidet, ringt mit dem fischleibigen Triton. Dahinter *ΤΙΜΑΔΟΡΑ ΕΠΟΙΕSΕ*; davor *ΑΝΔΟΚΙΔΕS ΚΑ.ΟS ΔΟΚΕΙ ΤΙΜΑ.ΟΡΑΙ*, das letzte Wort in besonderer Zeile und rückläufig. Ueber diesem Bilde auf der obern Rundung: ein bärtiger Alter mit Mantel und Stab auf einem Klappstuhl sitzend; vor ihm eine Frau mit einem Kranze in jeder Hand; weiter ein Krieger, der im Weggehen sich umblickt, und ein gegen die Mitte gerichteter Alter im Mantel und mit Speer. Hinter dem sitzenden Manne ein Jüngling mit Chlamys und Speer und eine Frau, beide mit erhobener Linken; endlich ein nackter Jüngling mit Speer. Die Kleider sind in alterthümlicher Weise eng anliegend und fast ohne Falten, die Extremitäten der Figuren in gesuchter Weise dünn und fein gebildet. — 2) (Ser. IV, n. 1157): Ein unbärtiger Wagenlenker und ein bärtiger Mann mit Speer auf einer Quadriga, neben und vor der eine Frau und ein nackter Mann sichtbar sind. Hinter dem Wagen *ΤΙΜΑΔΟΡΑ ΕΠΟΙΕSΕΝ*. In dem obern Bilde: Theseus, kurz bekleidet, mit dem Schwerte den Minotauros tödtend; zur Seite zwei Frauen und vier nackte Jünglinge.

Tlenpolemos.

1) Vulcentische Schale mit zwei schwarz gemalten Panthern auf jeder Seite, darunter *..LΕΝΠΟSΕΜΟS:ΜΕΠΟΙΕSΕΝ* und *ΤLΕΝΠΟΝΕΜΕ:ΚΝVΝVΟΝ*: Mus. étr. de Canino n. 149; Gerhard Rapp. volc. n. 661. — 2) Schale ohne Figuren in Berlin, N. 1597: aussen *ΤLΕΝΠΟLΕΜΟS:ΜΕΠΟΙΕSΕΝ* und *ΤLΕΝΠΟLΕΜΕ:ΚΝVΝVΟΝ*. — 3) Schale ohne Figuren in der Fontana'schen Sammlung zu Triest, aussen *ΤLΕΝΠΟLΕΜΟS ΕΠΟΙΕSΕΝ* und *ΣΑΚΟΝΙΔΕS ΕΓΡΑΦSΕ*: Arneth Denkschr. der wiener Akad. I, S. 288. Wahrscheinlich ist diese Schale identisch mit der von Gerhard (Rapp. volc. n.

729) erwähnten vulcentischen, die, einst der Candelori'schen Sammlung angehörig, nicht mit dieser nach München gelangt ist. — Ueber die Schreibung des Namens vgl. C. I. 8297.

Tleson, des Nearchos Sohn.

Verfertiger von Trinkschalen, ganz ohne oder mit kleinen schwarzen Figuren. Die ebenso wie die Bilder stets auf beiden Aussenseiten wiederholte Inschrift lautet, wo keine Abweichungen angegeben werden, *TΛESON HONEAPXO EΠOIESEN*. Ohne Figuren: 1 und 2) im Besitz des Baron de Meester van Ravestein. — 3 und 4) in München N. 17, auf einer Seite fälschlich *EΠOIE*[*ΣEIC NI* restaurirt; N. 19, einmal *EΠ*[*OIEI* restaurirt. — 5) in der Panckoucke'schen Sammlung: Dubois Coll. P. n. 272; nach de Witte (p. 504) vielleicht identisch mit der Feoli'schen bei Gerhard Rapp. vulc. n. 694. — 6) früher bei Campanari, mit *EΠOESEN* und *ΠOESEN*: Broendsted A brief descr. of 32 greek vases p. 68 note. — 7) in Toscanella bei Valeri: Bull. d. Inst. 1839, p. 47. — 8) bei Fontana in Triest: Arneth Denkschr. d. wiener Akad. I, 288. Die Inschrift *TΛESEONAPX EΠOIESEN* ist wohl nur ungenau copirt oder schlecht restaurirt.

Thierfiguren finden sich auf 9) in München, N. 34: *A*. ein Löwe mit erhobener Tatze; *B*. ein grasendes Reh. — 10) im brittischen Museum n. 682: ein ithyphallischer Affe: [Dubois Vases de Canino n. 262]. — 11) aus Korinth: ein Widder: Bull. 1849, p. 73. — 12) in der Campana'schen Sammlung: ein Widder. — 13) bei Lord Northampton: ein Widder: Arch. Zeit. 1846, S. 341. — 14) ebendaselbst: ein Hahn. — 15) früher bei Canino: ein Hahn: Mus. étr. de Canino n. 15. — 16 und 17) in Berlin N. 1741 und 42, zusammen gefunden; auf der einen auf jeder Seite ein Hahn, auf der andern eine Henne: Gerhard Trinksch. u. Gef. T. 30, 4—7. Auf der einen *S*, auf der andern *Σ*. — 18) in München, n. 33: eine Henne; einmal *EΠOES*εν. — 19) bei Pourtalès n. 408: ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln: Panofka Cab. Pourt. t. 41. — 20) bei Corneto gefunden, in R. Rochette's Sammlung (Lettre p. 61): eine Sirene. — 21) in München, N. 32: Sirene mit ausgebreiteten Flügeln, sich umblickend. — 22) in Kopenhagen; im Innern eine Sirene: de Witte p. 505. — 23) bei Col. Leake: im Innern eine Sphinx: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 24) in der Sammlung Guglielmi zu Civitavecchia:

eine Sphinx auf jeder der Aussenseiten; von mir im Jahre 1847 gesehen. — 25) bei L. de Laborde; im Innern ein Kentaur: Mus. étr. de Canino n. 1146. — 26) früher bei Baseggio: Herakles nackt, die Keule in der Rechten, mit dem Löwen ringend; darunter ein Hahn und die Inschrift: de Witte p. 504, n. 11. — 27) früher bei Durand (n. 260), jetzt in der Blacas'schen Sammlung: innen Orion, der von seinem Hunde begleitet, von der Jagd zurückkehrt. — Hiermit ist die Zahl der vorhandenen Schalen des Tleson gewiss nicht abgeschlossen, indem z. B. Braun (Bull. 1849, p. 72) behauptet, auf einmal zwanzig fragmentirte Exemplare bei Baseggio gesehen zu haben. — Wegen des Fundorts Korinth ist besonders N. 11 hervorzuheben. Die übrigen scheinen sämmtlich aus dem Küstenstriche Etruriens von Civitavecchia bis Vulci herzurühren, nachweislich aus Vulci N. 3—7, 9, 10, 15, 18, 21, 23, 25, 27; aus Corneto (Tarquinii) N. 20.

Tychios.

Richtig findet sich dieser Name nur einmal, nämlich *TVXIOS EΠOIESEN*, gravirt auf dem obern Rand einer Hydria mit schwarzen Figuren aus Corneto (Tarquinii) in der Fontana'schen Sammlung zu Triest: Gerhard Rapp. vulc. n. 701. Dargestellt ist: „Minerva auf einem Viergespann; Apollo mit der Phorminx geht voran; die Götternamen im Genitiv“: Arch. Zeit. 1853, S. 402. Ausserdem ist er wahrscheinlich in den sehr incorrecten Inschriften einer vulcentischen Schale ohne Figuren in Berlin wiederzuerkennen: *TVXIES FΠOIIS EKME* und *IFIOIKLOTESENK*: Gerhard Neuerw. Denkm. N. 1664.

Xenokles.

Verfertiger von Trinkschalen mit schwarzen Figuren von sorgfältiger Ausführung, aber in übertriebenem und affectirt alterthümlichem Style. 1) aus Vulci, in der Blacas'schen Sammlung: *A*. Zeus mit Blitz, vor ihm Poseidon mit dem Dreizack, beide gegen einen dritten Gott, Hades (?), gewendet, der ohne Attribute mit geöffneter Hand ihnen entgegentritt, sein Haupt nach rückwärts gewendet. Alle drei sind mit langem Rock und einem leichten Mantel darüber bekleidet. An jedem Ende der Composition ein geflügeltes Ross. Darunter *+SENOKΛES:EΠOIESEN*. *B*. Der bärtige Dionysos in langem Rock und Mantel mit dem Kantharos in der

Rechten; hinter ihm ein grosser Rebzweig; vor ihm eine Frau in gleicher Tracht, in beiden Händen eine Blume haltend (Kora?); es folgt Hermes in kurzem Chiton und Chlamys, mit Petasos und Reisestiefeln, den Caduceus in der Rechten haltend; hinter ihm noch eine Frau, mit der Linken lebhaft gesticulirend (Eileithyia?). Inschrift wie oben. Innen: Eris in kurzem Chiton und geflügelt, in eiligem Schritte: Panofka Mus. Blacas pl. 19; Élite cér. 1, pl. 24. — 2) aus Vulci, früher bei Durand (n. 65), dann bei Beugnot (n. 48), jetzt im Besitz W. Hope's: *A.* Herakles, mit der Löwenhaut über dem kurzen Chiton, das Schwert an der Seite, die Keule in der Rechten, treibt den gefesselten Kerberos vor sich her, an dessen Körper ausser dem Doppelkopf noch mehrere Schlangen angewachsen sind. Voran schreitet, jedoch mit dem Kopfe zurückgewendet, Hermes, mit kurzem Chiton, Chlamys und Petasos bekleidet, den Caduceus in der Rechten tragend. Hinter Herakles erscheint eine Frau in langem Chiton und Mantel, einen Kranz in der Linken haltend. In dem Felde darunter *KSENOKVES EΓOIESEN*. *B.* Achilles, *A+IVEVS*, schwerbewaffnet, läuft mit gezücktem Schwerte hinter den beiden Pferden her, die Troilos, auf dem vordern reitend, zur Flucht ansporn. Troilos, klein von Gestalt, ist mit kurzem Chiton, Chlamys und eigenthümlicher Mütze bekleidet. Unter den Pferden sieht man die Hydria, welche Polyxena, vor ihnen laufend und entsetzt zurückblickend, hat fallen lassen. Die Inschrift ist auch auf dieser Seite wiederholt. Innen: die drei Göttinnen in reich gestickten Untergewändern und leichten über das Hinterhaupt gezogenen Mänteln, aber ohne Attribute; vor ihnen und gegen sie gewendet steht mit etwas eingebogenen Knieen Hermes im gewöhnlichen Costüm mit dem Caduceus in der Rechten und der Syrinx in der Linken: R. Rochette Mon. inéd. pl. 49. — 3) wahrscheinlich aus Caere, in Berlin (N. 1662): aussen ein Schwan zwischen zwei Sirenen und eine Hirschkuh zwischen zwei Panthern; dazu auf jeder Seite *XSENOKVES:EΓOIESEN*. Innen ein Jüngling auf einem Hippalektryon reitend: Gerhard Trinkschalen T. 1, 5 und 6. — 4) eine Schale mit gleicher Inschrift wird als vulcentisch ohne weitere Beschreibung im Bull. dell' Inst. 1839, p. 71; 1840, p. 128 citirt. — 5) aus Vulci in München N. 31, ohne Figuren, mit Inschrif-

ten wie N. 3. — 6) bei Gerhard, ohne Figuren mit der gewöhnlichen Inschrift, nur einmal *EΓΟΚVΕSΕΝ*: C. I. 8262.

Xenophantos.

Das einzige Gefäss mit seinem Namen ist bei Pantikapaeon in der Krim gefunden. Es hat die Form eines bauchigen Lekythos, und ist mit Figuren in Relief in der Weise geschmückt, dass der weisse Ueberzug mannigfache Spuren von Vergoldung und bunter Bemalung zeigt. Der Styl ist durchaus frei und mehr decorativer Art als von besonderer Sorgfalt. In der Hauptdarstellung auf dem Bauche des Gefässes finden wir Jagdscenen nicht rein griechischer Art, sondern namentlich in Costüm und Bewaffnung an die Landessitte erinnernd. Im Felde stehen zwei Dreifüsse auf hohen Untersätzen, kandelaberartig aus Pflanzen, ähnlich dem Silphion auf kyrenäischen Münzen, gebildet; zu den Seiten derselben je ein niedriger Baum und zwischen ihnen eine Palme. Unmittelbar vor derselben, im Centrum, sprengt nach rechts vom Beschauer ein mit zwei Schimmeln bespannter Wagen einher, gelenkt von *ΑΕΡΟΚΟΜΑS* oder *Ἀβροκομας*, der seine Lanze gegen einen schwarzen Eber neben den Pferden gezückt hat. Gerade darüber, aber in umgekehrter Richtung, erhebt ein Reiter, *Δ. ΡΕΙΟS*, seine Waffe gegen ein anderes Wild, wahrscheinlich eine Hirschkuh. Vor dem Gespanne finden wir einen Barbaren mit einem Dolche im Gurte, der beide Arme wie zu einem Steinwurf oder etwa zum Schlage mit einer Axt gegen den Rücken eines Greifs mit Menschengesicht, oder, wie Andere wollen, mit einem gehörnten Löwenkopfe, erhebt. Gegen diesen kämpfen von vorn noch zwei andere Barbaren, einer, *SΕΙΣΑΜες*, mit Pelta am Arm und zum Stoss erhobenem Speer, ein jüngerer hinter ihm in der Stellung eines Bogenschützen. In der obern Reihe erscheint ein Barbar, *ΕVΡVΑΛος*, mit ausgebreiteten Armen auf einen Eber losschreitend, der von einem Hunde auf seinem Rücken gepackt wird, während auf der andern Seite ein junger Scythe, halb weggewendet, einen seiner zwei Speere gegen das Thier zückt. Indem wir zu den Palmen in der Mitte zurückkehren, finden wir hinter dem Zweigespann einen Greif laufend, der von zwei Scythen verfolgt wird: der eine, *ΑΤΡΑΜΙS*, zum Wurf oder Schlag ausholend, gleicht in seiner Haltung ganz dem vor den Pferden sichtbaren; der an-

dere eilt hinter ihm herbei, die Pelta auf dem Rücken, zwei Speere in der Rechten. Gerade über ihm steht wie in königlicher Haltung ein bärtiger Scythe mit einer Bipennis, die Linke wie zum Befehl für die vor ihm befindliche Gruppe erhoben: ein jüngerer Scythe hält einen laufenden Hund noch am Halsbande zurück und ein auf ihn zukommender älterer Scythe (*Ευρος*, *Ηυρος* oder *Κορυλ[ας]*) scheint mit ausgestreckter Rechten ihn zu fernerem Festhalten aufzufordern. Unter dem Henkel reicher Schmuck von Palmetten. Sämmtliche Jäger tragen einen kurzen Rock, wie es scheint, fast durchgängig mit Aermeln, und eine scythische Mütze, einige ausserdem einen leichten Mantel. Beinkleider sind nur an den äussersten Figuren sichtbar, und diese, zwei zur Linken, drei zur Rechten, durch reiche Stickerei ihrer Kleider ausgezeichnet. — Ein anderer Reliefstreifen, durch ein reiches Ornament von dem untern getrennt, läuft kreisförmig um den obern Theil des Gefässes unter dem Halse. Man erkennt einen Kentauren, von zwei Kriegern, etwa Eurytion von Theseus und Peirithoos bekämpft. Dieser Gruppe entspricht eine andere: ein sinkender, mit dem Schilde sich deckender Krieger, etwa Enkelados, bekämpft von Athene und etwa Herakles. Beide Gruppen sind zwischen drei andere gestellt: Streitwagen, von denen wenigstens zwei sicher von Siegesgöttinnen gelenkt werden, während je ein Bogenschütz neben den Rossen erscheint. Ueber diesen Bildern findet sich in einem abgesonderten Kreise die Inschrift *ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΡΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ.* Publicirt: Antiq. du Bosphore Cimmérien pl. 45—46; Gerhard Arch. Zeit. 1856, T. 86—87, S. 163 ff. und 213 ff., wo namentlich die Bemerkungen des Herzogs von Luynes besprochen werden, welcher den auf der Vase dargestellten Dareios für den Sohn des Artaxerxes Mnemon (Plut. Artax. 29) erklärt. Da er als Jüngling gebildet ist, so würde sich als Zeit der Handlung etwa die hundertste Olympiade ergeben.

[Zeuxiades.

Diesen Namen glaubten Einige in den gravirten Schriftzügen unter dem Fusse einer vulcentischen Schale (Mus. étr. de Canino n. 275, tav. IV, wo für 275 irrthümlich 277 steht) ohne Grund zu erkennen.]

Ein fragmentirter Künstlername ... *OΔOROS EΓPAΦSE* findet sich auf den Bruchstücken einer Schale in Lord Northampton's Besitz, von der sich nur das Bild einer Athene oder Amazone erhalten hat: Arch. Zeit. 1846, S. 342; de Witte p. 508.

Als Anhang zu den Vasenmalern mögen hier noch die wenigen auf Glasgefässen vorkommenden Künstlernamen angeführt werden:

Artas.

Sein Name findet sich theils griechisch *APTAC* || *CEIΔω* oder *CIΔω*, theils lateinisch ARTAS || SIDON, oder auch in beiden Sprachen auf den Henkeln oder Griffen von Glasgefässen: bei Fabretti Inscr. p. 530, in Berlin N. 2019; 3691; vgl. Panofka Mus. Bartold. p. 157; einige Exemplare in Paris (R. Rochette Lettre p. 228), einige andere sah ich in römischen Privatsammlungen und Minervini in Neapel (Bull. nap. 1846, p. 23). Ein ganzes Gefäss oder auch nur ein bedeutendes Fragment scheint sich nicht erhalten zu haben.

Eirenaeos.

Auf dem Henkel eines nicht erhaltenen Glasgefässes, den J. Friedländer in Syracus für das berliner Museum kaufte, findet sich einer Seits ein Kopf in Relief, anderer Seits die Inschrift

ЄIPHNAIOC
ЄΠOIHCЄN
CIΔωNIOC

Bull. nap. 1846, IV, p. 23; Bull. d. Inst. 1846, p. 78. — Ausser diesen beiden Namen, die hauptsächlich wegen der Erwähnung von Sidon als des bekanntesten Ortes der Glasfabrikation Interesse haben, ist nur noch ein dritter bekannt:

Ennion.

Ein vollständig erhaltenes zweihenkliges Gefäss mit seinem Namen ist bei Bagnolo im Gebiet von Brescia gefunden. Der Boden ist aussen mit einer netzförmigen Verzierung geschmückt; an der Aussenseite finden sich unten Cannelirungen; darüber zwischen den Henkeln Blattornamente und in

der Mitte derselben auf einem Täfelchen einer Seits die Inschrift

ЄΝΝΙѠΝ
ЄΠΟΙΗ
CЄΝ

anderer Seits

ΜΝΗΘΗ
ΟΑΓΟΡΑ
ΖΝѠ

μνη(σ)θῇ ὁ ἀγοράζ[ων. Cavedoni: Ann. d. Inst. 1844, p. 161, tav. d'agg. G. Ein Fragment eines ähnlichen Gefässes mit demselben Namen ist nach Cavedoni auch bei Borgo S. Donino im Parmensischen entdeckt worden. Ausserdem aber hat sich derselbe: ЄΝΝΙΩΝ ЄΠΟΙΕΙ auch auf einem Gefässe in Pantikapaeon gefunden [Antiq. du Bosphore Cimmér. pl. 88]. Die Schriftzüge gehören nach Cavedoni der Kaiserzeit an, auf welche auch die lateinischen Inschriften des Artas hinführen. Ob Ennion ein Alexandriner war, wie Cavedoni meint, oder, wie die beiden anderen Künstler, ein Sidonier, lässt sich nicht entscheiden. Ihre Werke aber führen uns nach weit auseinanderliegenden Punkten der alten Welt, und deuten daher auf einen weit ausgedehnten Handelsverkehr, der für die Frage nach der Verbreitung der Vasenmalerei eine passende Analogie darbietet.

I. Verzeichniss der Künstler.

A. = Architekt. B. = Bildhauer. G. = Gemmenschneider. M. = Maler. St. = Stempelschneider. T. = Toreut. V. = Vasenmaler.

II. Verzeichniss der Werke der Bildhauer und Maler.

G. = Gemälde. Gr. = Gruppe. S. = Statue. R. = Relief.

III. Ortsverzeichniss der Bauwerke, Bildhauerwerke und Gemälde.

T. = Tempel.

Druck von M. Bruhn in Braunschweig.







